REVUE ROUMAINE

Revue mensuelle de culture et civilisation roumaines
Paraît en français, allemand, anglais et russe
AGENCE ROUMAINE DE PRESSE « AGERPRES » — RÉDACTION DES PUBLICATIONS POUR L'ÉTRANGER « LA ROUMANIE »
Rédaction: 1, Piaţa Scînteii, 71341 Bucarest — Roumanie, B.P. 33—28, tél. 17.60.10.
télex 11 272

Rédacteur en chef: George G. POTRA
Rédaction: Ştefan GHEORGHIU *(maquette)*, Valentin F. MIHĂESCU, Şerban STATI
Version française assurée par: ANCA COSĂCEANU, Petre CRĂINICIANU, Elena DAN *(correction)*, Teodor SAULEA, Micaela SLĂVESCU *(chef de version)*, Radu TOMA, Rodica Maria VALTER

Sur la couverture:
NICOLAE TONITZA
Portrait d'enfant (huile sur carton)

REVUE ROUMAINE 6

XLe ANNÉE 1986

Sommaire

CONSTANTIN STĂNESCU 3 L'Homme nouveau et la joie de la création

THÉÂTRE

ADRIAN DOHOTARU 8 Dernières nouvelles (scénario dramatique)

CENTENAIRE NICOLAE TONITZA

RAOUL ŞORBAN 43 Nicolae Tonitza
BARBU BREZIANU 49 Dans le monde des lettres
RADU IONESCU 52 La Tristesse de Tonitza
NICOLAE TONITZA 56 Notes sur l'art
Repères biographiques (71)

DIALOGUE—CONTACTS

LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR 77 **Confessions sur la poésie** (entretien avec MARIN SORESCU)

LIVRES

Un nouveau modèle ontologique de l'univers (Al. Tănase – 83)
De l'histoire critique au criticisme (Nicolae Șarambei – 86)
La Typologie de la poésie moderne (Valentin F. Mihăescu – 89)

NOS COLLABORATEURS

L'Homme nouveau et la joie de la création

Donnant sans cesse une extension à sa base de masse, gagnant en ampleur et profondeur, entraînant dans une vaste et continuelle émulation de la créativité de nouvelles catégories socio-professionnelles et faisant surgir de partout des créations attestant le talent, la fantaisie et l'esprit inventif, le mouvement culturel-artistique qui se déploie sur le plan national dans le cadre du Festival « Hymne à la Roumanie » réunit en un courant unique les sources du génie créateur de notre peuple, enrichissant le trésor de la tradition de formes et de valeurs nouvelles, autant d'expressions de la vie et des réalités contemporaines. Le tout, pris en son ensemble se constitue en valeurs ouvertes, selon la double signification de ce terme: aisément accessibles à tous, mais, et justement pour cette raison, susceptibles de renouvellements et d'enrichissements successifs. Une particularité importante de notre époque réside dans le fait que l'œuvre créée, quel que soit le moment historique ou le domaine de son apparition, a été sous-traite à la condition d'objet de musée, réservé aux élites, ou conservé, avec un amour avare, par un collectionneur jaloux de tout regard « profanateur ». Bien loin de se voir caché aux regards des masses, l'art actuel est exposé avec ferveur. Bien plus, son domaine cesse d'être, et pas seulement en théorie, une « chasse gardée » ; dans ce vaste domaine, nous pouvons rencontrer de plus en plus souvent des voyageurs, des explorateurs inconnus naguère, des personnes qui ne sont ni peintres, ni poètes, ni acteurs, ni prosateurs de profession, mais qui sont aussi un peu de tout cela. Ce subtil, mais permanent transfert d'identité spirituelle nous donne la mesure d'un phénomène lequel, dépassant l'aspect qualitatif, se trouve, du point de vue quantitatif, à peine à ses débuts: la vaste base, de masse, de l'accès à la création constitue le socle d'une sélection d'où la culture et l'art roumains sortiront enrichis. Il va de soi qu'il n'est pas besoin d'une oreille trop fine pour déceler, sur le parcours de cette vaste mutation spirituelle, de proportions tectoniques, un certain murmure philistin émanant de ceux qui se plaignent que le corps de la déesse est soumis à des mains profanes. Jetons un regard plus aigu et écoutons d'une oreille plus attentive ce qui se passe et ce que l'on entend sur les scènes du mouvement artistique d'« amateurs », dans les cénacles d'« amateurs », dans les chœurs d'« amateurs », dans les théâtres populaires d'« amateurs ». Nous pourrons entendre les sons d'une fraîcheur extraordinaire d'une poésie telle qu'on n'en écrit pas tous les jours ; les inflexions d'une satire mordante, pleine de la sève populaire de haute qualité que l'on ne risque pas souvent d'entendre dans un théâtre de revue; des chansons dont les interprétations sont dignes des plus grandes scènes musicales; des pièces jouées avec talent et désinvolture par des gens dont l'activité spécialisée se déploie dans bien d'autres directions.

L'apparition et la manifestation de telles valeurs n'auraient pu avoir lieu si la scène du pays ne s'était prolongée jusqu'à eux, les « amateurs », si le public, d'ailleurs aussi curieux que discipliné, n'avait été encouragé à intervertir les rôles et à goûter la joie de la création. Nous avons écouté, de la sorte, des récitals de poésies, d'œuvres originales appartenant à des ouvriers, ingénieurs, médecins, ou professeurs, etc. qui forcent le respect par la qualité de son de l'art véritable, d'où que provienne ce son. Et c'est aux larmes que nous ont fait rire certains des programmes de brigades artistiques où nous ne savions plus quoi admirer d'abord: le comique savoureux des situations, le langage alerte, succulent, la satire opérant tel un bistouri de grande finesse ou bien la verve, le bon goût, le naturel, l'absence de trac chez des interprètes qui, dans leur vie de tous les jours tenaient leurs rôles exemplaires de tourneurs, fraiseurs, mécaniciens, serruriers, paysans ou mineurs.

C'est de la sorte que nous avons obtenu des résultats concrets dans le domaine, qu'on est convenu d'appeler l'accès des masses à la culture, à l'art, à la création. Ces résultats, pour celui qui sait les constater et les apprécier, jettent le voile de l'oubli sur le murmure qui exprimait l'inquiétude de voir l'art « s'abaisser » et la création « se dégrader ». Ils viennent enrichir, indubitablement, la vie spirituelle de notre société actuelle et vont enrichir encore davantage celle de la société de demain. Sur un plan plus élevé, mais à la fois sur une étendue bien plus vaste, ils préfigurent la signification que prendra, à un moment donné, la disparition des distinctions essentielles entre le travail physique et celui intellectuel, pour préfigurer, en dernière instance, l'homme multilatéralement développé ou, selon l'expression de Marx, «l'homme total ». Cet homme de l'univers mental duquel sera éliminée l'opposition entre le travail et les « loisirs » et dont la présence, de plus en plus accentuée à l'avenir, aura la force de mettre en échec les théories de certains idéologues contemporains qui considèrent le travail une fonction du temps libre — un tribut ou un impôt que l'on paie pour gagner plus de temps pour soi — ou le temps libre seulement comme un instrument de la reproduction de la force de travail. En réalité, pour un très grand nombre de ceux auxquels nous sommes référés plus haut, créateurs de valeurs matérielles et spirituelles, les loisirs ont cessé dans une large mesure de représenter l'équivalent d'un divertissement nécessaire à la refonte de leurs forces, car ils sont arrivés à ressentir leur activité ou travail « artistique » plus qu'une compensation ou qu'un jeu superficiel: remuant et engageant les fibres les plus profondes de l'être, cette activité devient l'expression vive de la joie de créer. Elle est entièrement étrangère à l'ambition du velléitaire qui s'imagine, à la Bovary, se transformer en un autre pour compenser ainsi son vide intérieur. Tout au contraire, les gens dont nous avons parlé sont des créateurs en cela qu'ils ajoutent à leur être un surplus d'humanité, se réalisant de la sorte ainsi que leur aspiration vers « l'homme total ».

Ce n'est maintenant, disposant de tels exemples, qu'il convient de nous demander si l'accès des masses à la culture et à la création — droit fondamental acquis par la

révolution, expression de l'humanisme de la société roumaine actuelle — ne constitue pas également, dialectiquement, aussi la prémisse d'une série d'obligations, de devoirs envers la culture et l'art, envers le monde des valeurs, envers le niveau et le sens que nous leur attribuons. La réponse en est aisée: l'accès à la culture, à l'art, à la création détermine l'obligation de militer en faveur de la conservation et de l'élévation continue de la valeur, de la substance humaine authentique, transfigurée, mais non contrefaite par mimétisme, improvisation et vulgarité. Ouverte, accueillante envers toute création nouvelle, la porte de l'art doit se fermer, comme un temple, devant toute pollution, y compris celle pouvant survenir par la voie pavée des meilleures intentions. Si les talents sont nombreux et variés, l'Art, lui, la Création est unique. Et si nous employons couramment les termes d'« art d'amateurs » et d'« artistes amateurs », soyons bien persuadés que le public, lui, est loin d'être un « amateur »: il est tout prêt, bien qualifié et bien préparé, à emprunter à la scène des modèles, des idées, des types, des attitudes, des exemples de comportement, des normes de conduite civique, morale, patriotique.

A cet égard, il ne peut y avoir de dérogation à la norme générale constituée par une longue et glorieuse tradition: l'art roumain a toujours été une tribune de civilisation. Un programme de brigade artistique dans un village ou dans une usine, du fait qu'il revêt l'aspect d'un spectacle, *doit assumer toutes les obligations qui en découlent. De tout temps, le spectacle, le livre, le chant ont été considérés, dans la culture roumaine, une véritable école d'éducation. La scène se trouve indissolublement liée à l'élévation spirituelle et morale, au « culte » de la langue roumaine, chaire du haut de laquelle l'on doit enseigner les leçons de l'amour de la patrie, du respect que l'on doit porter à la concordance entre la pensée élevée et l'expression pure.*

C'est dans un tel contexte que s'impose le rôle d'importance majeure des animateurs de l'activité culturelle et artistique. La qualification, la compétence, voire l'incompétence, de ces animateurs ont leur mot à dire tant il est vrai que, dans bien des cas, le spectacle laisse voir aussi bien les qualités que les défauts de l'instructeur. À cet égard, l'on pourrait ajouter encore bien des choses, sans omettre le fait que, dans une large mesure, c'est à leur noble activité, marquée par la passion, par un don personnel de forces et de compétence que nombres d'équipes d'amateurs doivent leurs succès et les lauriers dont elles furent couronnées. Ce sont eux, les animateurs, les instructeurs, qui ont su, par leur qualité humaine qui ne s'acquiert nulle part, attirer les meilleurs et leur communiquer le feu sacré, conférant à toute une série de collectifs de créateurs une vie riche, exempte des passions mesquines, des orgueils et vanités des « conquérants de trophées à tout prix ». Et c'est justement par là qu'ils ont remporté les plus grands prix , conquérant une belle renommée au sein de leurs camarades de travail. Mais il nous faut bien avouer aussi que, bien souvent, les échecs, les insuccès — immérités, au fond, de ces hommes animés de bon vouloir et de confiance — sont provoqués par des impulsions forcées vers un succès facile, obteau par des moyens

critiquables, dans un climat de rivalité, d'orgueil, de vedettariat, que les animateurs culturels, eux, sont appelés à éviter de par leur vocation même. Il existe des facteurs polluants qui déforment une activité noble d'intentions, la transformant en une course assidue et cruelle pour l'obtention d'un premier prix. Un animateur des plus actifs, collectionneur de trophées de toutes sortes cueillis à l'occasion de compétitions locales, se déclare fort mécontent du « manque de considération » de la part du jury républicain qui n'a pas estimé opportun de lui accorder le prix convoité. La chasse aux prix à tout prix l'a aveuglé et empêché d'apprécier lucidement son travail en le soumettant à des critères un peu plus élevés et plus exigeants que ceux qui lui ont permis de vaincre dans des compétitions locales moins prétentieuses. Il se considère persécuté, au lieu de se comparer à d'autres, aux meilleurs. Il se sait passionné, diligent et n'arrive pas à comprendre qu'une émulation véritable, tenant ces qualités pour élémentaires, leur passe outre. À elles seules, la passion et la diligence ne suffisent pas.

On ne saurait comparer la situation actuelle du mouvement culturel et artistique avec celle d'il y a 20 ou 30 années. Le Festival national « Hymne à la Roumanie » est destiné, suivant la conception généreuse qui a présidé à sa naissance, à dynamiser le génie créateur du peuple, à faciliter la large affirmation, à un haut niveau, des talents provenant des masses, de l'esprit novateur des travailleurs. Il représente la noble expression de la confiance accordée à la force de création des masses et à la qualité à laquelle peuvent aboutir les produits de l'intelligence et du talent populaire. De tels talents ont surgi en un nombre impressionnant. Dans de telles conditions, on peut affirmer que les animateurs culturels sont devenus de véritables dispatchers de la créativité. *Ils tiennent dans leurs mains une richesse nationale. Comment vont-ils en prendre soin? Comment et où sont-ils préparés à administrer avec un maximum de rentabilité morale et spirituelle ce fonds inestimable? Ne faudrait-il pas qu'ils soient formés en tant que spécialistes à haute qualification, s'agissant d'un domaine tellement complexe, tellement délicat? Or, j'ai connu des équipes d'artistes amateurs d'une qualité très élevée préparées par des non professionnels, tandis que, à l'inverse, d'autres, bien faibles, avaient été formées par des gens du « métier »: il ne faut pas chercher les « spécialistes » ailleurs; ils proviennent du sein même des membres de ces équipes devenues renommées. Nous estimons que la collaboration avec des artistes et des créateurs professionnels doit abonder en ce sens, avec, bien entendu, des exceptions qui ont porté leurs fruits. Il est bon, voire même nécessaire que les professionnels soient en contact étroit avec les équipes théâtrales, les brigades ou les cercles d'amateurs, mais sans se substituer à eux. Autrement, cela reviendrait à dire que les membres d'un cénacle littéraire devraient solliciter de la part de l'Union des écrivains le prêt d'un poète qui écrirait leurs poésies: le mouvement artistique d'amateurs diffère qualitativement, par son contenu, sa structure, ses aspirations, ses significations, de la création professionnelle, dont il ne reproduit ni les structures ni les formes d'expression. Ainsi, une brigade artistique ne doit tendre, en aucun cas, à devenir un*

« théâtre » plus petit, de niveau local, cette tendance se manifestant pourtant parfois. Il en va de même pour un groupe satirique ou une équipe d'amateurs, qui ne doivent pas tener de « rivaliser » avec les théâtres professionnels de revues, s'efforçant seulement de dépasser leurs propres aspirations, démontrant qu'ils sont pleinement conscients de la valeur de leur talent. La danse des jeunes filles de Căpîlna ne saurait être reproduite par d'autres ni se laisser monter, dans toute son authenticité et force expressive, en tant que ballet sur la scène de l'Opéra roumain; ni le chœur de voix masculines d'un village quelconque de Moldavie ne pourra ressembler au chœur de la Philarmonie « George Enescu », en dépit de tous les efforts de la part d'un chef d'orchestre et d'un corépétiteur de cette institution musicale de prestige. Le mouvement artistique d'amateurs dispose de ses propres valeurs — différentes et d'un autre genre que celles de l'art professionnel contemporain — et enrichit, sur un plan bien distinct et original, notre vie spirituelle nationale. Cela ne veut aucunement signifier qu'il ne soit pas nécessaire, même opportun, de procéder à une collaboration avec les Unions de création, de faciliter la présence des professionnels dans l'activité de conseil fourni au bénéficie du mouvement d'amateurs. Bien au contraire. Mais, comme dans tout organisme sain, inné et non pas fabriqué, ce vaste mouvement se doit de trouver en lui-même, par ses propres mécanismes de sélection, ses animateurs, à la fois passionnés, compétents, bons connaisseurs de la vie et du travail de ceux qui dédient leurs « loisirs » à une activité créatrice. Un facteur décisif de la compétence de l'animateur culturel réside, selon un terme usé, mais extrêmement adéquat, en la connaissance de la vie, *des circonstances et du climat quotidien qui déterminent le rythme, la quantité et la qualité du travail.*

Quelle que soit la forme de sa manifestation, la passion créatrice constitue une énergie, laquelle, canalisée, irrigue l'esprit et élève la conscience, ouvrant devant elle des horizons nouveaux. Au fond, toutes les activités complexes, culturelles-éducatives et artistiques, déployées dans le cadre du Festival « Hymne à la Roumanie » ont pour but de contribuer à la formation de l'homme nouveau maîtrisant les conquêtes les plus avancées de la science, de la culture, de l'art, des connaissances humaines dans leur ensemble. Ainsi que le montrait le président Nicolae Ceaușescu, une œuvre de cette envergure « ne saurait être réalisée seulement par suite d'activités dans ce domaine ou par des intellectuels, aussi géniaux et pleins de talents qu'ils puissent être »: car la formation de l'homme nouveau représente une vaste œuvre sociale, politique et morale, laquelle suppose, dans l'esprit de la démocratie socialiste, une étroite collaboration des intellectuels avec les hommes progressistes appartenant à toutes les catégories sociales, avec les larges masses de travailleurs et conduit, à partir de cette base, à la création d'un ample mouvement populaire dans le domaine de l'éducation et de la culture.

CONSTANTIN STĂNESCU

ADRIAN DOHOTARU (n. 1939), dramaturge, poète et reporter, a suivi des études supérieures d'histoire à l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca. A débuté en 1978 avec le volume de vers La 24ème heure. **Ont suivi** Enquête sur un jeune homme qui n'a rien fait **(pièce de théâtre, 1980),** Insomnie **(pièce de théâtre, 1983),** Regard libre **(vers, 1984) et deux autres pièces de théâtre:** Les Amoureux de 9 heures du soir **(1985) et** Concours de circonstances **(1986). Le scénario dramatique** Dernières nouvelles **a paru dans la revue « Teatru » en 1984.**

Adrian Dohotaru

DERNIÈRES NOUVELLES

(scénario dramatique)

La pièce *Dernières nouvelles*, d'abord intitulée *l'Echelle d'incendie*, était un monologue qui fut lu, il y a un bon nombre d'années, au cénacle des dramaturges patronné par le Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest, auquel assistait aussi le metteur en scène bien connu, Liviu Ciulei. Avec l'élégance et la discrétion qui lui sont propres, il me suggéra d'amplifier le texte et de le transformer en une pièce de théâtre conflictuelle, à nimbe de parabole. Après la lecture il m'accorda quelques instants de son temps précieux, imaginant un scénario possible, pour le théâtre ou le film qui l'intéresserait, à partir d'un personnage nocturne qui est tiré de ses méditations ou de sa fièvre de travail, par le manque de cigarettes et qui, ayant descendu l'escalier de l'immeuble se mettrait à la recherche de son tabac préféré, du bar au coin de la rue jusqu'aux. . . antipodes. J'ai essayé de répondre à l'invitation de Liviu Ciulei. Mais, sans le vouloir, j'ai trahi ce prétexte. Ma pièce s'est engagée sur une autre voie. Celle que vous parcourrez, chers lecteurs, si vous avez la patience de la lire pendant une des nuits de votre vie.

En fait, ce texte est né d'une préoccupation obsédante, de journaliste, à l'égard de tout ce qui arrive dans le monde, heure pour heure, et jour pour jour. L'auteur a transmis ses propres inquiétudes à travers le purgatoire des nouvelles diffusées à la radio, des événements et des circonstances dont se compose et se recompose l'histoire immédiate. Informé par tous les canaux de communication possibles, enregistrant en permanence le pouls des derniers télégrammes de presse et des faits les plus insignifiants transmis par télex de sur tout le globe, je me croyais, à un moment donné, capable de répondre, à toute heure du jour ou de la nuit et même tiré du plus profond sommeil, à toutes les questions concernant les événements de tous les coins du globe, en une zone brûlante de la réalité, en première ligne des fronts de l'actualité. Et, une nuit, je me suis proposé d'imaginer un monde de personnes endormies et qui ne savent pas ce qui se passe pendant leur sommeil, que mon état de veille dérange, de même que le bruit produit dans mes propres « intérieurs de conscience », comme si quelqu'un armé d'une mire sensible passait devant moi, comme à travers un appareil de radio, et m'écouterait jusqu'à l'épuisement. Ainsi, c'est par suite d'une exagération, d'une hyperbolisation des moments vécus qu'est née une pièce de théâtre traitant de l'état de placidité, d'indifférence et de refus à l'égard de ce qui se passe dans le monde. Ma pièce est un appel à l'implication, à l'attitude, qui condamne la retraite hors du quotidien et le refus de participer aux agitations de nos semblables, n'importe où ils se trouveraient à un moment donné. C'est la pièce d'un homme qui garde les yeux ouverts quand les autres les ferment. La pièce d'un homme qui ne combat pas le sommeil normal, physiologique, ou le spectacle des instants d'imagerie par lesquels nous nous déchargeons de nos tensions intérieures, mais bien le sommeil en état de cauchemar, le sommeil en tant qu'attitude de négation aux réalités de la vie. Mon héros garde les yeux ouverts, obsédé par le fait imaginaire qu'un instant d'oubli de soi, de renoncement à la veillle, pourrait troubler l'équilibre fragile dans lequel notre monde vit. Ma pièce est un appel à la paix, à l'harmonie, à l'entente entre les hommes et un réquisitoire à l'adresse de la guerre et des forces sombres qui la perpètrent dans les cercles souterrains de l'existence. C'est un procès de conscience où finissent par triompher la confiance dans le bon sens, la lucidité et l'implication.

L'AUTEUR

PERSONNAGES

LE DERNIER
LE BALAYEUR DE RUE
LE CRIMINEL
LE MARÉCHAL
LE PROFESSEUR
L'HOMME NOIR
L'ASTRONOME
LE MÉLOMANE
LA BLANCHISSEUSE
LA VIEILLE VAMP
LA FEMME CHAUVE
L'OCTOGÉNAIRE
LE SURVIVANT
L'AVOCAT
LE JUGE
L'INCONNUE
LE PREMIER AMOUR
LA MÈRE
passants
voisins tirés de leur sommeil
quatre messieurs en noir
quelques belles jeunes filles
médecins
accusateurs publics
somnambules
balayeurs de rue

Images nocturnes d'une grande ville surétagée et sousétagée. Escaliers qui montent et descendent dans toutes les directions, et qui, en apparence, ne mènent nulle part et se perdent dans l'air. À l'arrière-plan, d'immenses immeubles, des gratte-ciel, des églises, des fenêtres et des réclames lumineuses.

Sur les marches de l'escalier qui monte du milieu de la scène vers l'arrière-plan, presque aussi larges que la scène, le Dernier se tient debout, agité, vêtu d'un pardessus sombre, le col relevé, le dos au public.

On entend un poste de radio que quelqu'un manipule pour entendre les nouvelles: Speakers parlant des langues inconnues, concerts symphoniques, brouillages, parasites, répliques de théâtre, musique de jazz, etc.

Au premier plan, des passants anonymes, hommes, femmes, vieillards, enfants qui traversent la scène, croisant leurs trajectoires. Tour à tour, l'un d'eux s'arrête, relate une des nouvelles ci-dessous, puis continue son chemin. Tous parlent sur un ton conspiratif, comme s'ils craignaient de les faire connaître au public. Du reste, elles peuvent être répétées tout au long du spectacle, soit chuchotées, soit clamées avec désespoir.

LES NOUVELLES

• Aujourd'hui, à 20 h, un cessez-le-feu a été signé pour le front du nord. Les survivants rentrent chez eux. • Nouveau coup d'État au Monsterland. Le gouvernement provisoire qui a assumé la direction du pays déclare que la République de Monsterland dénonce tous les traités signés par l'ancien régime. Bilan de la guerre: 30 000 morts, 50 000 blessés et 100 000 disparus. • Des individus non identifiés ont subtilisé ce matin, dans l'avion qui faisait la course Antract-Delphes, 13 grammes de poussière cosmique, représentant 1 milliard de dollars. • Un nouveau réseau des trafiquants de drogues a été découverte, qui utilisaient les oiseaux migrateurs comme pourvoyeurs. Nous reviendrons plus longuement sur ce sujet demain matin. • Une nouvelle bombe à hydrogène a été expérimentée dans les laboratoires souterrains d'Ovada: c'est la 2000ème expérience nucléaire des États souterrains. • Aujourd'hui, à 23 h, le dernier survivant du bombardement atomique de Hiroshima est mort dans un hôpital de Tokyo.

(À plusieurs étages, des portes s'ouvrent brusquement, de plus en plus nombreuses, et des hommes et des femmes, brutalement tirés de leur sommeil, envahissent les escaliers, revêtus d'étranges costumes de différentes époques. Comme si tous les endormis de l'histoire s'étaient réveillés.)

UN HOMME EN PYJAMA: Silence!

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA: Qui est là? Holà! Qui va là?

UN HOMME EN PYJAMA: Qui sont ces imbéciles?!

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA *(regardant du haut des escaliers):* À quel étage, s'il vous plaît?

UNE FEMME EN CHEMISE DE NUIT *(un bougeoir à la main):* Quelle saloperie! C'est la je-ne-sais-combientième fois qu'on nous a réveillés, cette nuit!

UN HOMME EN PYJAMA: Quelle escroquerie! N'y a-t-il donc personne ici pour rétablir l'ordre!

UN HOMME AVEC UN CORNET ACOUSTIQUE: Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce qu'on entend?

UN HOMME EN ROBE DE CHAMBRE NOIRE: Je me suis bourré les oreilles de coton, j'ai fourré ma tête sous les

oreillers, j'ai capitonné toutes les portes, puis j'ai ouvert tous les robinets de la maison... ceux du calorifère aussi, et j'ai mis le ventilateur en marche, mais ce bruit persistant et assassin pénètre à travers n'importe quoi...

UN HOMME AVEC UN CORNET ACOUSTIQUE *(curieux et furieux de ne rien comprendre):* Que se passe-t-il, messieurs? Je n'y comprends goutte! Quelle langue parle-t-on? Qui fait du bruit?

UN HOMME EN PYJAMA *(parce que du groupe de ceux qui s'agitent au premier plan fusent parfois des voix, reprenant certaines nouvelles):* Holà! Citoyens! Cessez donc! Au nom de la loi, faites silence! Les gens veulent dormir! Respectez le sommeil de la ville!

UN HOMME AVEC UN CORNET ACOUSTIQUE *(après que se fut établi un silence fragile):* Vraiment, ces gens-là vont finir par nous envoyer à l'hospice! *(Aux autres.)* Moi, je n'entends pas très bien, mais ce doit être très dangereux, si tant de monde a été contaminé... Nous voici tous parlant... Bientôt nous n'aurons plus assez de place pour parler, tant nous sommes nombreux!

LE MARÉCHAL *(en pyjama, avec épaulettes et la poitrine couverte de décorations: il tient dans une main son fusil et dans l'autre un binocle avec lequel il suit, à deux pas de distance, ce qui se passe sur la scène):* Il y a quelqu'un, ici, en bas, qui écoute les nouvelles à la radio!

UNE FEMME EN CHEMISE DE NUIT: Qu'on le livre aux gens de l'ordre!

UN HOMME EN PYJAMA: C'est se moquer des gens! *(Il veut sortir.)* Et pourquoi, s'il vous plaît, à cette heure?!

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA: En définitive, qui est l'individu, et quel but poursuit-il? Et que cherche-t-il cette nuit, ici? *(Insinuant.)* Qui l'a envoyé?

LE DERNIER *(voulant se faire voir):* Je suis un de vos voisins. Cette nuit, j'ai écouté le bulletin de nouvelles. Vous dormiez. Voyez-vous, il se passe tant de choses inattendues sur terre pendant que nous dormons... que... tandis que je veillais, cette nuit, il m'a semblé que c'était mon devoir de vous prévenir, d'attirer votre attention..., la situation est devenue extrêmement critique.

LE MARÉCHAL *(indigné):* Assez! C'est là une activité contre le sommeil! *(Aux autres.)* Cet individu veut provoquer une insomnie collective!

(Cris de protestation et sifflements aux étages plus élevés.)

LE DERNIER *(presque amusé):* Pas question, messieurs! Sans sommeil nous mourrions! Nous ne pourrions plus rêver! *(Gravement.)* C'est autre chose que je voulais vous rappeler... Dans les instants à venir, il se pourrait qu'une bombe à fusée nucléaire éclate dans le sous-sol même de votre maison!

UN HOMME EN PYJAMA: D'où sortez-vous donc? Tous, jusqu'au plus vieux, le savent dans cette ville!

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA: Nous sommes les victimes d'une bande organisée de somnambules!

LE MARÉCHAL *(prêt à saisir le Dernier par les revers de son pardessus):* Jeune homme, faites bien attention à nos paroles! Vous n'êtes encore qu'un jeune oison. *(Menaçant.)* Et vous n'êtes pas des nôtres! Vous pouvez donc recevoir des conseils. *(Sèchement.)* Ne vous agitez pas inutilement. D'autres avant vous l'ont essayé. Et savez-vous comment ils ont fini? Par court-circuit!

LE DERNIER: Je ne suis ni criminel, ni délinquant de droit commun! *(Pause.)* Je me rends compte combien il est difficile pour nous de demeurer de temps en temps éveillés. Je sais bien qu'il est plus agréable à l'heure qu'il est d'étreindre nos femmes pendant notre sommeil et de les aimer. Mais peut-être vaudrait-il mieux que nous veillions à tour de rôle. Comme dans les observateurs astronomiques. Comme dans les services de réanimation. Il nous faut survivre. Il nous faut plus de courage pour vivre chaque jour et chaque nuit qu'il n'en fallait à nos parents!

(Cris de protestation, huées.)

LE MARÉCHAL: Regardez-moi un peu qui se mêle de nous faire la leçon! Dehors! À la porte!

L'HOMME AU CORNET ACOUSTIQUE *(crise d'hystérie):* Appelez la police! Nous voulons dormir! Appelez la police! La police!

LE MARÉCHAL: Somnambules-malfaiteurs! Hors d'ici!

TOUS: À la porte! À la porte! À la porte!

(De tous les étages, des objets commencent à pleuvoir sur le Dernier: souliers dépareillés, pantoufles, pots de fleurs, parapluies, chapeaux, poupées désarticulées, jouets abîmés. Le groupe d'hommes et de femmes qui avait annoncé les nouvelles se disperse et quitte la scène sous ce bombardement).

UN HOMME EN PYJAMA *(se retirant):* Quelle muflerie!

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA *(de même):* Je ne suis plus bon à rien. Quand je ne dors pas la nuit, le jour je ne vaux plus rien.

LE MARÉCHAL *(s'adressant à ces deux derniers):* Le monde est pleins d'enfants bâtards et de... de ces gens qui se mettent à parler tous seuls... pour ne rien dire... *(Au Dernier, menaçant).* Qu'ils s'en aillent chez eux, là-bas, faire leur propagande contre le sommeil! Dans leur pays, dans leur vie de tous les jours! Pas ici, où... nous dormons depuis des siècles et, Dieu merci, rien ne nous est arrivé... *(Il sort).*

LE DERNIER *(descend, évitant les objets qui lui tombent dessus et riant):* Hé! Où êtes-vous, marchands clandestins de vieux objets? Vous ne venez jamais à temps... Jamais, quand on a besoin de vous. Vous surgissez toujours trop tard. *(Toutes les personnes qui avaient été réveillées se retirent, le silence se fait peu à peu).* Hé! fripiers ambulants! Venez donc, que je fasse de vous des millionnaires! *(Regardant autour de lui).* J'ai là, autour de moi, un véritable musée d'objets encore non identifiés. *(Ramassant un cheval en plastique).* Voici le cheval de sur le dos duquel Don Quichotte s'est jeté dans le néant, armé de sa hallebarde, comme aux tournois! *(Ramassant un bâton coloré.)* Ça, c'est le bâton de maréchal de Napoléon Bonaparte. *(Le regardant plus attentivement).* Il porte encore les traces de rouille de la bataille de Waterloo! *(Prenant un parapluie et l'ouvrant, amusé).* Voici le parapluie d'un vieux diplomate de l'entre-deux-guerres... troué par les fusées de Hitler! *(Il rit, tout en ramassant une paire d'énormes bottes usées, nouées avec une ficelle).* Voyez, ce sont les bottes que Gulliver portait sur terre, lorsqu'il a foulé aux pieds *(Il fixe les fenêtres des étages d'où ont disparu tous ceux qui avaient été tirés de leur sommeil.)* tous les imbéciles du monde! *(Il cherche, se penche, ramasse une paire de lunettes, les assujettit sur son nez, puis pousse un sifflement admiratif).* Et ça, les lunettes d'un vieux philosophe à travers lesquelles on voit le monde à l'envers! *(Il se retourne, gravit les marches, puis, face au public, les mains levées vers les autres étages).* Venez, acheteurs amateurs d'occasions, tristes et ensommeillés, venez! Je vends cette bicoque d'antiquités, avec ses mannequins démodés et ses poupées abandonnées par les enfants du monde. Je vends les hommes oubliés sur terre par qui sait quelle guerre mondiale ou quel bal masqué, souffrants de diabète, de gale et d'indigestion! Venez, je vends bon marché une société de consommation en délire! Le magasin universel a fait faillite! *(Il redescend les marches en riant, puis, fatigué, s'assied sur la dernière marche, saisit les lunettes, qui ont, bien entendu, perdu leurs lentilles, les assujettit sur son nez et continue, tout étonné).* Ces lunettes ne sont vraiment pas mal. Parole d'honneur! *(Quatre messieurs entrent en scène, ils sont vêtus du noir, portent des haut-de-forme et des gants blancs, sont munis d'attachés-cases et fixent le sol, puis, quelque peu gênés, jetant des regards furtifs autour d'eux, ils ramassent tour à tour un objet et l'introduisent discrètement dans l'attaché-case).* Allons voir à quoi ressemble le monde à l'envers! *(Il se lève et aperçoit les quatre messieurs).* Ils sont de nouveau là à fouiller dans les ordures! *(À partir de ce moment, le jeu des lunettes soulignera avec une intention manifeste les diffé*

rents gestes ou répliques. S'adressant aux quatre). Messieurs, vous n'auriez pas une cigarette, par hasard?

(Les quatre messieurs s'arrêtent électrisés. Ils se regardent les uns les autres d'un air plein de sous-entendu. Ils scrutent la rue, pleins de circonspection. Enfin, constatant qu'on ne les espionne pas).

LE PREMIER MONSIEUR *(gêné):* Moi, je n'en ai pas. Je ne fume plus. J'ai renoncé. . .

LE DERNIER *(crûment):* Depuis quand? Il y a quelques jours nous avons fumé ensemble, dans le corridor.

LE PREMIER MONSIEUR *(irrité):* J'ai renoncé depuis. Je crains les conséquences, le. . . cancer.

LE TROISIÈME MONSIEUR: Moi non plus je n'en ai pas, je ne puis vous en offrir. Je ne fume jamais dans la rue. . . Je ne veux pas être vu. Une cigarette allumée, c'est toujours un repère très dangereux.

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Je ne comprends pas pourquoi il vous faut tant d'explications. . . Alors qu'ils est très simple de s'imaginer qu'on fume une cigarette, cela vous procure la même satisfaction. Nous oublions trop souvent, combien l'imagination peut nous être utile!

(Suit une scène de pantomime. Les quatre font semblant de prendre des cigarettes dans une tabatière invisible que le Deuxième monsieur tend, ils les allument, aspirent profondément, puis exhalent la fumée dans l'air.)

LE DERNIER *(auquel on a ainsi offert une cigarette, veut imiter leurs gestes, mais y renonce):* Malheureusement, aujourd'hui, je n'ai plus d'imagination et, de toute façon, je préfère l'utiliser dans des buts plus nobles.

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(intervenant d'un ton catégorique):* Excusez-nous, nous sommes très pressés! De plus *(jetant, de nouveau, des regards soupçonneux tout autour, puis, discrètement, parlant tout près de l'oreille du Dernier),* si vous voulez le savoir, on nous a interdit de vous donner encore des cigarettes. Vous tapez toujours les autres. Vous oubliez toujours d'acheter des cigarettes.

LE DERNIER *(révolté):* Ce n'est pas vrai! Qui l'a dit? C'est une calomnie!

LE PREMIER MONSIEUR *(mettant les points sur les i):* Et, en général, on nous a interdit de causer avec vous. . .

LE DERNIER *(Intrigué):* Depuis quand? Pourquoi?

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Comme si vous ne le saviez pas. . . depuis que. . .

LE DERNIER *(impatient):* Depuis que quoi?. . . Je ne comprends pas.

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Depuis. . . vos affaires, concernant votre activité antisommeil.

LE DERNIER *(enlevant ses lunettes, comme se parlant à lui-même):* On l'a déjà appris?!

LA PREMIER MONSIEUR *(sur un ton conspiratif):* On nous a conseillé de vous éviter. On nous a même dit *(chuchotant, la main à la bouche)* que vous êtes envoyé par. . . par. . . par ceux de l'autre côté. . .

LE DERNIER *(surpris, amusé):* Moi? Un espion, moi? *(Éclatant de rire)* Un espion? Moi, vous espionner, vous, qui vivez en fouillant les poubelles, en habit et chapeau melon. . . afin d'induire le monde en erreur?! *(Il s'étrangle de rire).* Vous espionner, vous?!

LE TROISIÈME MONSIEUR *(inquiet):* Il faudra que vous partiez. Que vous disparaissiez. Du moins pendant un certain temps. Jusqu'à ce que les choses se calment. Ou bien que vous vous en retourniez. . . que vous vous en retourniez. . . là-bas. . . *(faisant un geste de la main vers l'horizon.)* — pour toujours.

LE DERNIER *(sérieux):* Est-ce donc si grave? *(Agité, les regardant, tour à tour dans les yeux).* Bien sûr que je m'en irai. Tout ce temps que j'ai vécu ici, parmi vous, je n'ai pas fait un pas comme tout le monde. J'avais tout le temps peur, peur de je ne sais quoi! *(Soudain inquiet.)* Mais je me dis sans cesse, pour me tranquilliser qu'il n'y a rien de vrai dans tout ce qui m'arrive. . . que tout n'est qu'un mauvais rêve. . . que demain, quand je m'éveillerai, il me semblera sortir de l'enfer.

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(consultant les autres, mais non sans avoir scruté une dernière fois les lieux autour de lui):* Peut-être vaut-il mieux le lui dire maintenant. . . Il pourrait

en avoir un choc demain matin, en faire une crise...

LE DERNIER *(soupirant):* Me dire quoi?

LE TROISIÈME MONSIEUR *(qui n'a cessé de regarder à droite et à gauche de la scène, craignant d'être espionné):* Qu'on vous a biffé des registres d'état civil! Vous n'existez théoriquement plus. Et pratiquement *(indiquant le Dernier d'un geste désabusé)* n'en parlons plus!

LE DERNIER *(gravement, les lunettes à la main):* Depuis quand? Pourquoi?

LE PREMIER MONSIEUR: Nous n'avons pas le temps de vous l'expliquer maintenant. Il ne faut pas qu'on nous voit ensemble. *(D'un ton de complicité).* Nous vous le dirons une autre fois.

LE DEUXIÈME MONSIEUR *(pensant avoir trouvé une solution pour se retirer stratégiquement):* Nous vous promettons d'en causer un autre soir plus longtemps. *(Aux autres).* Allons, messieurs!

LE DERNIER *(saisit le premier monsieur par le bras):* Ce n'est pas possible! *(Il ajuste ses lunettes sur son nez.)* Vous me fournirez votre explication sur-le-champ! Vous ne pouvez pas me laisser en proie au cauchemar! J'en deviens fou! Qui a pris cette décision?

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(continuant à scruter les environs, persuadé qu'il divulgue un grand secret):* Le procureur...

LE DERNIER *(interdit):* Le procureur?! *(Parce qu'il a crié ces mots, les autres lui fourrent leurs chapeaux dans la bouche; le Dernier, se débattant.)* Pourquoi le procureur se mêlerait-il des affaires de notre société d'embellissement de l'homme?

LE QUATRIÈME MONSIEUR: Vous l'ignorez, probablement... Mais depuis aujourd'hui, à midi, à la direction de toutes nos institutions *(Ton déclamatoire.)* « de type vertical et occidental », il y a un *procureur* directement nommé par le Conseil d'Administration des Biens Spirituels... En bref, C.A.B.S.!

LE DERNIER *(tout étourdi):* Ah!... le C.A.B.S. *(Réfléchissant.)* Je ne savais pas!

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(sur un ton conspiratif):* C'est un conseil secret, qui s'occupe, en fait des questions *(Ton théâtral.)* « des droits sur l'homme »!

LE DERNIER *(tristement):* Quels droit sur l'homme?! De quoi parlez-vous?! Car moi, je constate qu'on m'a même enlevé le droit au rêve... On me vole mes rêves!

LE TROISIÈME MONSIEUR *(revenant, après avoir inspecté les environs):* Partons. Il y a des types suspects qui s'approchent...

LE DERNIER *(enlevant ses lunettes et regardant autour de lui):* Mais non, ce sont des passants...

LE DEUXIÈME MONSIEUR: On ne sait jamais ce qui se cache derrière un passant. *(Pause.)* Allons!

LE DERNIER *(saisissant l'un d'entre eux par la main):* Restez encore! Un instant! *(Faisant un dernier effort.)* Et personne n'a-t-il eu le courage de protester contre cette infamie?! Nous travaillons ensemble depuis tant d'années... Vous me connaissez très bien. N'avez-vous donc rien dit lorsque vous avez appris qu'on m'avait renvoyé!

LE PREMIER MONSIEUR *(exaspéré):* Cela n'était pas possible. Personne ne nous croit plus. On ne nous donne plus la parole. On sait très bien que nous étions amis... Et tout le monde nous surveille.

LE TROISIÈME MONSIEUR: Nous craignons aussi d'être congédiés. *(Jetant tout autour des regards circonspects et assurant le Dernier de leur solidarité.)* Nous écoutons tous, la nuit, les bulletins de nouvelles... Nous avons tous à la maison un poste de radio, un téléviseur, des bibliothèques, des tableaux, des souvenirs de famille non déclarés. *(L'encourageant, sur un ton conspiratif):* Vous n'êtes pas le seul!

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(sur un ton également conspiratif):.* La police est à la recherche d'un type qui a marché par erreur sur l'ombre d'un procureur.

LE DERNIER *(riant):* Pas possible! Quelle aberration! C'est absurde!

Pourquoi? On n'a donné aucune explication?

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Dans le communiqué de presse qui vient de paraître, on dit que la reprise en considération de nos ombres se trouve justement à l'étude.

LE QUATRIÈME MONSIEUR: On y dit même qu'elles seront déclarées citoyens d'honneur de l'État et qu'on les mobilisera pour la guerre d'Albaloulou: les bataillons d'assaut des ombres...

LE TROISIÈME MONSIEUR *(au Dernier, qui est de plus en plus stupéfié):* Et, qui sait, demain, après-demain, on constatera que nos ombres sont recrutées pour les services d'espionnage et de contre-espionnage.

LE PREMIER MONSIEUR *(désolé, suspectant les ombres, parlant à mi-voix):* Nous ne pouvons rien dire de plus en présence de nos ombres.

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Nous profitons, pour l'instant, de ce qu'elles n'ont pas encore acquis une conscience de soi. Mais... Cela devient intenable!

LE QUATRIÈME MONSIEUR: On dit qu'on va couper les pieds de l'individu qui a marché sur l'ombre du procureur!

LE DERNIER *(terrifié):* Nooon! Impossible! C'est contre toute raison!

LA QUATRIÈME MONSIEUR *(tristement):* Si... Afin de compléter l'ombre ...L'ombre du procureur, s'entend!

LE DERNIER *(agité):* Ainsi, on ne cherchera plus à voir s'il y a quelque chose d'humain ou d'inhumain, mais seulement si cela correspond du point de vue de nos ombres...

LE DEUXIÈME MONSIEUR *(sur un ton de confidence):* On dit encore que l'on a engagé au service du patronnat un individu qui voit toutes les personnes comme étant parfaitement uniformes... À peine a-t-il regardé les gens qu'ils les transforme, instantanément, en copies identiques, standardisées.

LE TROISIÈME MONSIEUR *(complétant cette confidence):* Cet homme s'était éveillé un beau matin, ne distinguant plus personne, ne faisant plus aucune différence entre le laitier et la personne du service de l'ordre, entre l'aiguilleur et le Consul général, etc. etc.

LE DERNIER *(frissonnant):* C'est sinistre!

(Le vent se met à souffler légèrement, des feuilles sèches commencent à tomber).

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Il s'est rendu, très effrayé, chez l'oculiste. ... Et, au bout de quelque temps, ses patrons l'ont obligé de faire l'expérience de son défaut optique au profit de quelques grandes firmes d'arbalètes atomiques. Tous devenaient, sous ses regards, incolores, inodores, insipides, mais... mais... des mains d'œuvre fantastiques, capables d'exécuter avec précision n'importe quel programme commandé!

LE PREMIER MONSIEUR *(jetant autour de lui des regards pleins de tristesse et d'épouvante):* Ce qui est terrible, c'est qu'on ne sait jamais de quel côté cet individu vous regarde, et quand il le fait... La métamorphose se produit brusquement en cours de route, sans que vous vous en rendiez compte.

LE DERNIER *(jouant avec ses lunettes):* Voyons, n'a-t-on pas pu lui trouver des lunettes pour remédier à ce défaut optique?

LE TROISIÈME MONSIEUR *(sur un ton de « vous n'y comprenez rien »):* Mais non! Pourquoi en trouver? Son défaut optique apporte un profit immense.

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(choquant le Dernier, qui est tout à fait hébeté):* Dans un autre ordre d'idées *(Il se rapproche du Dernier)* il semble que nous soyons menacés par une tempête de sable... Entendez-vous? *(Ils écoutent tous, un instant, le bruissement du vent à travers les feuilles d'arbres invisibles et suivent des yeux la tombée de grandes feuilles jaunes et rouges).* On prend des mesures de sûreté. Toujours plus de gens sont emprisonnés, afin que la tempête ne les surprenne pas dans la rue, libres, au gré du sort, dépourvus d'assurance...

LE TROISIÈME MONSIEUR: On émet ensuite toujours plus de prétentions sur le soleil! Beaucoup d'individus restent au soleil, mangent au soleil, dorment au soleil. Les batteries se consument! *(En parenthèse).* Les plages ont été fermées dès l'été passé!

Nous risquons de ne plus avoir de soleil dans les années à venir...

LE DERNIER *(incrédule):* Mais c'est pour cause de pollution que les plages ont été fermées !

LE DEUXIÈME MONSIEUR *(très vite):* Et l'air ! Il semble s'être raréfié. On ne le déclare pas officiellement, afin de ne pas semer la panique. Pour le monent on n'en a lancé que le bruit, un bruit souterrain.

LE PREMIER MONSIEUR: L'atmosphère est pleine de vides d'air.

LE TROISIÈME MONSIEUR *(comme une conséquence):* Et d'accidents d'avion !

LE DEUXIÈME MONSIEUR *(enchaînant):* Un jour, nous serons asphyxiés ! À cause du manque d'oxygène !

LE PREMIER MONSIEUR: Parlez-moi des bombes atomiques !? Des bombes à hydrogène ? ! Les calamités naturelles, messieurs, ce sont elles qui nous détruiront.

LE DERNIER *(tout éveillé):* D'où le savez-vous? Quand avez-vous appris tout cela *(Réfléchissant).* Je viens à peine d'écouter le bulletin des nouvelles et on n'en rien dit... C'est bien autre chose qui se passe, en réalité !

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(sur un ton de « vous êtes incorrigible »):* On ne peut pas tout dire à la radio... Et puis, d'où savez-vous laquelle est la vraie réalité?

LE PREMIER MONSIEUR *(faussement protecteur):* Il vous faudra absolument consulter un médecin. Depuis quelque temps on peut observer, chez vous, une totale confusion entre les deux plans de la réalité.

LE DERNIER: Je ne comprends pas. De quels plans parlez-vous? Il n'y a qu'une seule réalité.

LE PREMIER MONSIEUR *(d'un ton averti):* Il y en a toujours une de réserve, sur laquelle on garde un silence suspect. *(En philosophe.)* Peut-être que tout ce que nous rêvons se passe-t-il réellement. Et inversement.

LE TROISIÈME MONSIEUR *(scrutant les alentours; bruit de voix):* De toute façon, il vaudrait mieux que vous alliez consulter un médecin, et vous faire guérir.

(Plusieurs balayeurs de rue paraissent qui s'affairent sur la scène.)

LE DERNIER: Pourquoi guérir?

LE QUATRIÈME MONSIEUR *(sur un ton précipité):* Hé ! Il y a tant de maladies sur terre ? !

LE TROISIÈME MONSIEUR *(qui voit les balayeurs de rue se rapprocher):* Pssst ! Fuyons !

(Les quatre messieurs, épouvantés, disparaissent dans les coulisses. Les balayeurs balaient les feuilles, ramassent les objets jetés par ceux qui avaient été tirés de leur sommeil, en étudient quelques-uns, puis les rejettent avec indifférence dans les tombereaux).

LE BALAYEUR *(est arrivé, toujours balayant, aux pieds du Dernier qui n'a rien vu de ce qui se passe autour de lui et se tient là, debout, muet de stupéfaction).* M'sieu !... M'sieu !... Faites donc attention, sinon on va vous balayer aussi par erreur... *(Les autres balayeurs arrêtent leur travail et contemplent la scène, s'en égayant...)* On en a encore vu, de ces gens-là qui se promènent la tête dans les nuages et portent des bottines avec une sortie vers le boulevard... *(Le Dernier n'est pas encore revenu de son hébêtement, il demeure immobile comme un bloc de pierre; le balayeur, s'adressant à ses campagnons).* Il y en a qui se rapprochent de la pierre, du marbre ou du bronze quand ils sont encore en vie, et qui deviennent peu à peu des statues *(Il désigne le Dernier du doigt.)* ou des monuments ! *(Les autres éclatent de rire.)* Mais celui-ci, sachez que quelqu'un l'a oublié dans la rue et ne lui a pas dit ce qu'il avait à faire. *(Il introduit entre les lèvres du Dernier un mégot allumé; le Dernier porte calmement la main à la cigarette, aspire profondément, puis continue à fumer perdu dans ses pensées.)* Ou bien quelqu'un l'a-t-il laissé là, avec ses pensées. Ou bien, il se rêve soi-même et ne s'en rassasie pas. *(En philosophe.)* Ça, c'est le plus difficile: éveiller les hommes qui rêvent d'eux-mêmes !

LE DERNIER *(s'éveille, se rend compte du ridicule de la situation et s'écarte):* Excusez-moi. Je ne me suis pas rendu compte... *(Les autres balayeurs se*

mettent à rire, puis recommencent à balayer.) Il ne m'est plus arrivé depuis longtemps de perdre ainsi conscience de ce qui se passe autour de moi en pleine rue.

LE BALAYEUR *(l'étudiant):* Il est vrai, que je n'ai plus vu depuis longtemps des hommes comme vous, déjà grisonnants à votre âge. Vous devez avoir eu des raisons sérieuses pour devancer ainsi le temps. Il y a trop de gens tristes et effrayés depuis quelque temps... Pourtant, ce n'est pas mal qu'il arrive parfois aux uns d'oublier ce qui les entoure... comme ça, en pleine rue... hors de propos sans crier gare, sans rime ni raison, pour ainsi dire, pour défier le règlement de la circulation, par exemple!

LE DERNIER *(se rendant compte qu'il fume):* Toute la nuit, j'ai soupiré après une cigarette... merci.

LE BALAYEUR: Je regrette de ne pas en avoir eu de meilleure, de plus chère...

LE DERNIER: Elle est excellente! *(Pensif.)* On respecte la dernière volonté d'un condamné à mort — n'est-ce pas? *(Comme se parlant à lui-même.)* Et là-haut, sur l'échafaud, avant qu'on ne lui bande les yeux ou avant que le peloton d'exécution ne le plonge dans le néant, on lui donne une dernière cigarette...

LE BALAYEUR *(toujours balayant, qui est de nouveau arrivé aux pieds du Dernier):* Eh bien! Que fait-on? Vous ne vous écartez pas? En fait, c'est tout un. Vous avez raison! Si ce n'est pas moi qui vous balaie, il y en aura d'autres qui le feront... *(montrant les autres du doigt.)* Mais ceux-là, ils ne pardonnent pas. Ils balaient tout. Ce sont des éboueurs professionnels. Puis, il y a encore les copains des services de salubrité, ceux-là, ils font du bon ouvrage, à fond! Moi, je ne suis qu'un amateur. Je fais ce travail de temps en temps. Histoire d'entendre ce que les autres balayeurs racontent des traces de nos pas. Car ce n'est que d'après ces traces que nous laissons derrière nous qu'on peut le mieux se rendre compte de ce qu'on a fait dans la vie. Et que Dieu vous préserve que les balayeurs changent d'idées concernant les traces de nos pas, ou que le vent change d'opinion sur les arbres. Car alors, c'est la tristesse, la vraie! *(Le vent souffle de nouveau, et des feuilles tombent avec des bruissements bizarres. Le Dernier veut faire tomber la cendre de son mêgot, ne sait pas où le faire; le Balayeur, qui l'a observé, tire de sa poche un cendrier et le lui tend. Il explique.)* J'ai toujours un cendrier sur moi. Je n'aime pas jeter les cendres par terre. De tout ce qui tombe par terre, il n'y a que la poussière qui soit noble et, bien entendu, les feuilles... Savez-vous combien de poussière se dépose sur terre en un seul jour? Quelques milliards de tonnes. Pour ne plus parler de la poussière qui tombe des étoiles... *(Sur un un ton conspiratif.)* Celle-là, elle coûte très cher... Puis, les météorites...

LE DERNIER *(tandis que les autres balayeurs continuent leur travail du côté des coulisses, sur le point de se retirer):* Et que pensent les balayeurs de rue de nos traces?

LE BALAYEUR *(secrètement):* J'ai à la maison une collection de... traces de pas, le long des siècles... Je les conserve dans des tombeaux vides, en pierre, où il ne reste plus rien des hommes, pas un brin de poudre, de poussière... *(Sur un ton conspiratif.)* Quelque chose de grave se passe! Ces derniers temps, presque toutes les traces de pas sont effacées, comme si les gens évitaient de toucher la terre où que quelqu'un venait sans cesse sur leur trace, à quatre pattes, les flairer ou les brouiller. Afin qu'on ne les reconnaisse plus. Et toutes ces traces mènent quelque part et, soudain, disparaissent. Où ça? *(Secrètement.)* Personne ne le sait... Jadis, des échos se formaient sur ces traces, des fleurs y poussaient, mais maintenant, c'est à peine si l'on entend de rares bégaiements. Jadis, on y trouvait du vin à boire, maintenant il n'y a que du sable qui vous coule entre les doigts. Oh! Seigneur! nous buvions jadis du vin de Malaga sur les traces des femmes aimées...

LE DERNIER *(lui rend le cendrier. Le Balayeur le vide dans le tombereau, puis le Dernier s'éloigne, retourne aux escaliers. Brusquement, comme s'il se*

souvenait de quelque chose): Que pensez-vous des traces de mes pas?

LES AUTRES BALAYEURS *(au Balayeur):* Hé! l'ami, nous on s'en va mettre le feu aux feuilles... de l'an passé.

LE BALAYEUR *(aux autres Balayeurs):* J'arrive! Attendez-moi! *(Il se penche pour vérifier les traces du Dernier, se relève, et essaie de les balayer.)* Seigneur! *(Il est consterné.)* Vos traces, c'est à peine si on les sent, sur l'asphalte, mais on les voit. Elles semblent brûler. Comme les feuilles, l'automne. *(Se souvevant.)* Il m'est encore arrivé de balayer une fois les traces d'un type qui s'était mis le feu à soi-même, dans une place publique... quelque part en Brandabourou. *(Hébêté.)* Elles étaient pareilles! *(Pensif.)* Depuis lors, il y en a beaucoup qui ont voulu mourir par le feu, qui se sont jetés dans les flammes en criant. *(Il fait des mains, un geste de dégoût.)* Mon Dieu! il y a bien peu d'hommes qui méritent la mort en ce siècle! *(Pressé.)* Demain matin, je reviendrai, et si vos traces ne se sont pas effacées, permettez-moi de les prendre dans ma collection.

LE DERNIER *(souriant):* Vous êtes libre de le faire.

LE BALAYEUR *(se retournant avant de sortir et parlant sur un ton de sagesse):* Que Dieu nous préserve du moment où tous se mettront à vraiment balayer ce qu'il y a à balayer en ce monde! Le monde s'est par trop rempli d'ordures... Et nous n'avons plus où les jeter.

LE DERNIER *(au Balayeur, avec sympathie):* Je suis content de t'a... de vous avoir connu. Vous êtes un vrai philosophe.

LE BALAYEUR *(pensif):* Il était une fois parmi nous un balayeur qui était un vrai philosophe. Il se nommait... il se nommait... Voilà que ma mémoire me joue des tours... De nos jours, malheureusement, beaucoup de philosophes célèbres sont des éboueurs... *(Il sort, en balayant.)*

(Le Dernier, debout, porte ses deux mains à sa tête, comme s'il voulait se rappeler où il se trouve. Des coins par où ils avaient disparu, les quatre messieurs reviennent en scène et reprennent exactement les mêmes positions qu'ils avaient eues avant l'apparition des balayeurs. On répète les dernières répliques.)

LE PREMIER MONSIEUR *(faussement protecteur):* Il vous faudra absolument consulter un médecin. Depuis quelque temps on peut observer, chez vous, une totale confusion entre les deux plans de la réalité.

LE DERNIER: Je ne comprends pas. De quels plans parlez-vous? Il n'y a qu'une seule réalité.

LE PREMIER MONSIEUR *(d'un ton averti):* Il y en a toujours une de réserve sur laquelle on garde un silence suspect. *(En philosophe.)* Peut-être que tout ce que nous rêvons se passe-t-il réellement. Et inversement.

LE TROISIÈME MONSIEUR: De toute façon, il vaudrait mieux que vous alliez consulter un médecin, et vous faire guérir.

LE DERNIER: Me faire guérir de quoi?

LE QUATRIÈME MONSIEUR: Hé! Il y a tant de maladies sur terre...

LE DERNIER *(élevant la voix):* Et pourquoi serait-ce justement à moi de guérir de toutes les maladies de la terre?

LE DEUXIÈME MONSIEUR: Parce que vous souffrez de toutes les maladies de la terre!

LE TROISIÈME MONSIEUR *(hâtivement):* Pssst! Fuyons!

(Les quatre messieurs se dispersent de nouveau et quittent en hâte la scène.)

LE DERNIER: Non. Non. *(Il enlève ses lunettes, essuie ses yeux du revers de la main, d'un geste de personne fatiguée):* Ça ne peut pas être vrai... *(Inquiet.)* Et si, pourtant, il y avait quelque chose de vrai dans ce que ces fous racontent? S'ils avaient raison? Si c'était eux, les personnes normales et si c'était moi qui serait devenu fou, entre temps? *(Il hoche la tête en signe qu'il refuse d'en accepter l'idée.)* Toutes les fois que quelque chose de pareil arrivait, c'était une guerre qui se déclenchait... *(Il frissonne.)* Brrr!

(On entend des bruits dans la rue, des voitures qui passent à toute allure. Des conversations. Des personnes et des ombres se succèdent.)

LE CRIMINEL *(s'en vient de l'ombre vers le Dernier qu'il semble avoir filé depuis longtemps):* Tu me reconnais?

LE DERNIER *(chausse ses lunettes):* On dirait... Il me semble vous avoir déjà vu.

LE CRIMINEL *(le chapeau enfoncé jusqu'aux yeux, souriant):* Entre la fraction de seconde où j'ai tiré et celle où tu es mort, nous nous sommes longuement regardés dans les yeux. Je n'oublierai jamais tes yeux agrandis par l'effroi. Je les ai sentis qui me consumaient, me transformaient en cendres.

LE DERNIER *(n'y comprenant rien):* Je ne m'en souviens pas.

LE CRIMINEL: Je t'ai tué parce que tu m'étais parfaitement indifférent. Il m'était parfaitement indifférent que tu sois un petit fonctionnaire de banque ou le président des États.

LE DERNIER: Monsieur, vous me confondez!

LE CRIMINEL *(tandis que le Dernier regarde autour de lui, espérant pouvoir appeler quelqu'un à l'aide; les passants sont indifférents):* Comme c'est vite fait d'exécuter un ordre de condamnation à mort! *(Le Criminel allume un cigare.)* Vous n'avez même pas le temps de le regretter. Ils m'ont dit: vous allez faire partie du service de salubrité humaine. Cette terre doit être nettoyée de tous ses individus indésirables. On m'a donné un revolver, on m'a dit qui je devais tuer, on m'a signé un chèque, puis j'ai appuyé sur la gâchette, une fois, deux fois, trois fois... Et l'homme devant moi est devenu tout aussi indifférent que celui qui a tiré. *(Il se rapproche du Dernier et l'étreint.)* Pardonnez-moi! *(Il desserre son étreinte, considère longuement le Dernier dans les yeux, ses deux mains appuyées virilement sur ses épaules.)* Je le regrette, mais il faudra que nous nous revoyions encore et que je te tue encore quelques fois. *(Affectueusement.)* Tu es la victime idéale...

(Une jeune fille se détache des passants et se jette au cou du Dernier.)

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(l'étreignant, tandis que le Criminel s'éloigne.)* Viens avec nous, mon chéri... Tu n'as pas de cigarettes. Je sais. Cette nuit-ci, tu resteras sans cigarettes. Et demain matin, au réveil, tu seras toujours sans cigarettes. Laisse ces fous s'entre-tuer et viens avec nous!

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE *(langoureuse, se collant à lui, et lui tendant une cigarette plantée dans une latte immense):* Nous t'offrons une cigarette. Une cigarette qui te fera oublier tout ce qui t'arrive, ce qui se passe cette nuit, lorsque tous les égouts de la mémoire se mettent à se déverser, lorsque nous nous souvenons de tout ce qui est laid sur cette terre.

(Trois autres jeunes filles, sommairemen vêtues et fumant d'étranges cigarettes surgissent, dansent autour du Dernier, au son d'une musique de bar discrète; elles semblent flotter lentement, comme en pleine invresse et rient sous cape.)

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE: Oublie... dors... rêve... oublie les enfants innocents qui meurent dans les hôpitaux de leucémie... ou les grands-parents qui meurent de cancer, pauvres et impuissants, comme les épaves au fond des mers...

LA TROISIÈME JEUNE FILLE *(continue à danser autour du Dernier qui les regarde comme tombé de la lune):* Oublie les suicidaires, les voleurs, les criminels... les femmes qui se sont moquées de toi! *(Rires complices des jeunes filles. L'une après l'autre, elles l'entraînent dans la danse. Tango.)*

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE: Oublie les soucis, l'ulcère, le loyer, la note de téléphone, les trajets dans le métro aux heures de pointe, les restaurants où tu prends toujours tes repas diététiques, la solitude des samedis soirs, lorsqu'on a l'impression d'être inutile et que personne n'a plus besoin de vous, pas même pour un café ou pour une danse. *(Elle s'approche de lui et l'oblige à danser, stupéfait et maladroit.)* N'est-ce pas que vous vous sentez toujours seul?

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE *(s'insinuant parmi les autres):* Viens avec nous... au loin... *(Faisant onduler son corps avec ostentation.)* Nous sommes belles, n'est-ce pas? Nous savons rêver pour quelqu'un une nuit merveilleuse, même si cette nuit n'existe

pas. *(Le regardant dans les yeux.)* Vous serez heureux. Vous gémirez de plaisir en rêve...

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(l'attirant, au rythme de la danse, un grand verre en main, dont elle boit une gorgée de temps en temp.):* Vous souvient-il encore de moi?

LE DERNIER *(portant la main à son front, faisant un effort absurde pour se souvenir.)* Non. *(Il hésite.)* On dirait... Je regrette, mais cette nuit-ci, je ne me souviens plus de rien...

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(en un chuchotement):* Sur la plage... Nous étions allongés l'un près de l'autre en plein soleil... *(Expliquant.)* En ce temps-là, le soleil était encore fort lumineux! La mer était bleue et pure, comme si elle naissait des respirations des hommes et des femmes couchées sur la plage! Je vous ai pris par la main et je vous ai invité à venir nager au large. *(Exaltée.)* Depuis lors, je nage sans cesse dans vos bras. *(Elle l'étreint.)*

LE DERNIER *(l'écartant doucement):* Je ne m'en souviens pas! Et puis, c'est étrange, je n'aime pas les femmes qui aiment la mer, qui attendent la mer comme des vacances promises dans l'infini. Je crains les femmes qui ont la nostalgie de la mer... Depuis que j'étais enfant, je me suis toujours senti mal à l'aise à la mer, j'y attrapais des insolations, j'y passais le temps enfermé dans les infirmeries...

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE *(l'entraînant à danser):* Venez, pour ne plus rien savoir de ce qui vous entoure. Pour ne demeurer fidèle qu'à vous-même. *(Avec horreur.)* Vous pouvez trahir les autres. Retirons-nous quelque part dans notre imagination, sur une autre planète, dans une autre galaxie... *(Elle se rapproche de lui, presque bouche à bouche.)* Là, il fait toujours chaud, comme aux tropiques: une végétation luxuriante, des fruits juteux, de belles femmes, des bêtes sauvages et, par-dessus tout *(les mains étendues, les yeux fermés, en extase.)* la pleine lune! La pleine lune! Venez...

LA TROISIÈME JEUNE FILLE: Elle ne vous fait donc pas horreur, cette planète, où les hommes ne cessent de creuser des tranchées les uns dans les autres, jusqu'à ce qu'ils vieillissent?

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE *(continuant l'assaut et faisant appel au dernier argument):* Moi, vous avez pu me voir dans les revues, en photo sur les convertures colorées, dans les journaux, les films, les réclames de boissons et de voyages au Nirvana!

LE DERNIER *(la considérant de plus près à travers ses lunettes):* En effet! *(Il lui prend la main qu'il baise cérémonieusement.)* Quel plaisir!

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE *(continuant):* Je suis une actrice célèbre. Je rapporte tout autant qu'une fabrique d'armement. Il y en a beaucoup qui désireraient passer une nuit d'amour avec moi... mais ma vie quotidienne est austère, elle se déroule loin de toute civilisation, défendue par des murs et des éphèbes... C'est là pour vous une occasion unique: passer toute cette nuit avec moi...

LE DERNIER *(semblant suffoquer):* Je ne puis! Vous m'accablez. Vous êtes capables de corrompre jusqu'à l'air, de le faire fleurir. Vous êtes merveilleuses, c'est vrai. Mais j'ai encore quelques questions à régler ici, sur terre, quelques coups de fil à passer, quelques commissions à faire, quelques... et beaucoup, beaucoup, beaucoup de dispositions à donner! *(Trouvant un prétexte.)* Et puis, je n'ai pas encore songé à faire mon testament.

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE *(s'agenouillant aux pieds du Dernier et les étreignant):* Mais cette terre promise doit exister quelque part dans ce monde... cette terre où les rêves se réalisent au moment même où ils s'emparent de vous. Autrement, à quoi bon dépenser tant d'énergie en vain, à rêver inutilement... *(Le serrant dans ses bras, désespérément.)* Venez avec nous. Pour fumer, dormir, rêver...

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(insinuante):* Fumer, dormir, rêver...

TOUTES ENSEMBLE *(soufflant la fumée de leurs cigarettes dans l'air):* Fumer, dormir, rêver. *(Le Dernier est, un instant, comme étourdi par cet appel.)* Fumer, dormir, rêver...

LE DERNIER *(s'éveillant):* Non, je regrette, je vous l'ai déjà dit, je ne puis pas. *(Il s'arrache à leur étreinte et ajuste sa tenue.)* Une autre fois. Maintenant, je ne peux pas. J'ai oublié. De toutes les belles femmes que j'ai rencontrées, que j'ai connues ou que je n'ai pas connues... belles, extravagantes, charnelles et frivoles, misérables et amères, il n'y en a guère que quelques-unes dont je me souvienne... Excusez-moi, mais je n'ai pas le temps, maintenant, de m'en souvenir.

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(faisant encore une tentative):* Cette nuit vous sera difficile à supporter ! Renoncez-y plutôt... Venez avec nous. C'est pour votre bien. Sinon vous souffrirez pour toute une vie !

LA CRIMINEL *(émergeant de l'ombre et attirant l'attention du Dernier, l'index tendu vers lui, comme une menace):* Ils m'ont dit: vous faites partie du service de salubrité humaine. Cette terre doit être nettoyée de tout individu indésirable et inadaptable ! *(Les jeunes filles se retirent peu à peu.)* Et, au fond, c'est bien toi qui as choisi cet endroit, ce coin de l'univers. Pourquoi es-tu mécontent? Toute la vie est un cauchemar ! *(Il se retire dans l'ombre.)*

LE DERNIER *(effrayé):* Où sommes-nous? *(Effondré.)* Mon Dieu ! Je ne me suis jamais figuré qu'il me serait un jour si difficile de vivre ! *(Des personnes ne cessent de passer dans toutes les directions. Le Dernier se heurte à elles comme à des fantômes.)* Où suis-je? Où est-ce que je me trouve? Où?

LE BALAYEUR *(émergeant de l'ombre):* Vous avez bien raison, c'est tout un; si ce n'est pas moi qui vous balaiera, il y en aura d'autres *(un geste vers le Criminel)*, et ceux-là, ils ne pardonnent pas. Ils balaient tout. *(Il disparaît.)*

LE DERNIER *(au Criminel):* Quand m'avez-vous donc tué? Peut-être me confondez-vous, après tout. *(Se parlant à soi-même.)* Peut-être n'est-ce qu'un rêve...

LE CRIMINEL: Quelle importance? Mon travail, *il fallait bien que quelqu'un le fasse au cours des siècles.* Chaque siècle avec ses criminels. Nous nous transmettons cette qualité de père en fils. Comme vous le faites aussi, vous, les victimes, qui avancez jusqu'à la portée de nos armes, toujours de père en fils. *(Avec ostentation.)* Les victimes de l'innocence !

LE DERNIER *(en un élan, se dirigeant vers lui):* S'il en est ainsi, réponds-moi: qui a tué Toutânkhamon? Qui a tué John Fitzgerald Kennedy?

LE CRIMINEL *(impénétrable):* Ah ! non ! Secret professionnel. Je n'ai pas le droit de le divulguer. Pourquoi irions-nous dévoiler des mystères que certaines personnes se sont efforcées de conserver religieusement pendant des siècles? Nous avons besoin de mystères. *(Il le salue profondément, en se découvrant.)* Je m'excuse, mais... *(Répétant.)* Il me faudra vous tuer plusieurs fois. *(Clignant de l'œil.)* Vous êtes une victime idéale ! *(Ton conspiratif.)* Et puis, tu es un homme sans identité. Ta mort n'intéresse personne ! *(Le Dernier demeure seul, le front baigné de sueur. Il l'essuie avec un mouchoir.)*

LE DERNIER: Un verre d'eau, s'il vous plaît... *(Silence.)* Un verre d'eau s'il vous plaît ! *(Désespéré.)* Un verre d'eau, s'il vous plaît ! *(Regardant autour de lui.)* Personne? Je suis seul? *(Se souvenant.)* On oublie parfois combien de choses peuvent être faites à l'aide de l'imagination. Donc, figurons-nous que nous tenons un verre à la main. Figurons-nous que ce verre est plein d'eau. Une eau fraîche, une eau glacée, une eau de montagne, de source, pure comme les larmes ou la rosée... et figurons-nous que nous le vidons d'un seul coup... *(Il mime l'acte de boire avec volupté un verre d'eau.)* Et figurons-nous que dans cette autre main nous tenons une assiette, un plateau plein de bonnes choses, et que nous mangeons ! *(Pantomime.)* C'est là une manière de se nourrir, par ces temps de crise mondiale du carburant...

(La scène se remplit peu à peu de médecins en blouses blanches. Des médecins silencieux, énigmatiques, qui fixent le Dernier avec insistance. Un des médecins, le Professeur, s'assoit sur une chaise, le dos au public,

il prend un livre en main et grignote des graines de tournesol.)

LE PROFESSEUR *(d'un ton d'indifférence, au Dernier qui est profondément impressionné):* C'est vous qui êtes le Dernier?

LE DERNIER *(jetant un regard plein d'espoir par-dessus l'épaule, puis se rembrunissant):* Probablement.

LE PROFESSEUR *(ouvre le livre, s'apprête à lire):* De quoi souffrez-vous?

(Les autres hommes en blouses blanches se placent en cercle autour du Dernier, et le soumettent à un «feu concentrique» de questions, comme à une enquête de la police. Tous portent des lunettes de soleil.

LE DERNIER *(aux autres, soupirant):* On dit que je suis malade...

MÉDECIN 1 *(mastiquant du chewing-gum):* Et vous... Vous, que pensez-vous?

LE DERNIER *(au Médecin 1):* Que je le suis. Très malade. Gravement malade.

MÉDECIN 2 *(dessinant du pied un signe sur le plancher):* N'exagérez rien, je vous prie.

MÉDECIN 3 *(s'approche du Dernier):* Les yeux? Tirez la langue. Aaa!...

LE DERNIER *(la bouche ouverte):* Aaaa!... *(Exaspéré, tourmenté.)* Je n'en puis plus, docteur!

MÉDECIN 3 *(calmement):* Soyez heureux d'avoir encore un endroit où vous puissiez ouvrir la bouche *(Au médecin 2.)* Est-ce un étranger?

MÉDECIN 2 *(discrètement, à l'oreille.):* Un immigrant!

LE DERNIER *(reprenant haleine):* Depuis quelque temps, je ne peux plus dormir. Il y a des semaines, des mois *(Il réfléchit.)*, des années depuis que je ne dors plus... Je me trouve en un état de veille permanent. *(Il scrute le visage des autres médecins pour y lire leur opinion, mais chacun s'occupe d'autre chose, et il lève le ton.)* La nuit, il me semble que je brûle. Je n'ai plus de sang dans les veines, mais une sorte de fonte incandencente. Je me suis regardé une fois dans le miroir, dans l'obscurité, et j'ai été épouvanté. J'étais devenu phosphorescent.

MÉDECIN 4: Avez-vous l'habitude de boire du café et des alcools?

LE DERNIER: Non... c'est-à-dire, je bois un petit verre de temps en temps; j'exagère parfois, c'est vrai, mais cela n'arrive que rarement, les nuits où je rencontre mes meilleurs amis. Et maintenant, mes meilleurs amis sont restés loin derrière moi...

MÉDECIN 3: Votre profession est certainement très absorbante!

LE DERNIER *(au Médecin 3):* Vous avez l'impression que ma profession est absorbante? Mais non. De ce point de vue, j'ai un esprit de conservation très élevé. Ce sont des pensées qui m'agitent! Celles que suscitent en moi les événements du jour, de la nuit, les événements qui me touchent, les dernières nouvelles.

MÉDECIN 1 *(continuant à mastiquer son chewing-gum):* Alors, qu'est-ce qui vous fait mal?

LE DERNIER: Tout, Docteur, tout. Les bruits me font mal. Je suis ému quand je rencontre une belle femme dans la rue; ou lorsque je vois une porte qui s'ouvre. Oui, lorsqu'une porte s'ouvre brusquement. Que de surprises ne peuvent-elles vous arriver quand une porte s'ouvre brusquement et que l'on a envie de se jeter par la fenêtre! *(Continuant.)* Quand on reçoit un coup de fil inattendu, à minuit, lorsqu'on réfléchit ou l'on lit, un coup de fil de la part de quelqu'un qui ne veut pas répondre et soupire tout simplement dans le récepteur ou crie: à l'aide! Mais ce qui me semble étrange, maintenant, c'est que je ne peux plus maîtriser mes émotions... comme autrefois. Les émotions me... me gouvernent.

MÉDECIN 2 *(sentencieusement):* Vous êtes, sans doute, une personne à sensation neuro-végétatives profondes. *(Les médecins prennent des cigarettes et fument.)* Mais laissons les questions du gouvernement à d'autres.

LE DERNIER *(se rapprochant):* Pourquoi, docteur? Pourquoi toujours laisser à d'autres les questions du gouvernement?

MÉDECIN 2 *(froidement, le foudroyant du regard):* Parce que nous ne nous y entendons pas!

LE DERNIER: Comment le savez-vous? Peut-être que vous, par exemple, vous vous y entendez mieux que le

premier ministre dont j'ai lu dans les journaux qu'il est incapable de faire deux choses à la fois: mastiquer du chewing-gum et aller à pied.

MÉDECIN 2 *(menaçant):* Je vous ai demandé si vous aviez des sensations neuro-végétatives profondes !

LE DERNIER *(se reprenant difficilement):* C'est étonnant, mais je vis intensément jusqu'au moment où le silence de la nuit m'enveloppe. Je sens alors le monde à travers toutes mes cellules. Je sens les gens respirer pendant leur sommeil, et leurs bouches sont comme mes pores, qui s'ouvrent et se ferment. *(Un silence; Le Dernier se rend compte enfin que les médecins fument: il tousse et cherche instinctivement une cigarette dans sa poche.)* Auriez-vous, par hasard, une cigarette?

MÉDECIN 3 *(avec sadisme):* Je regrette, ici il est interdit de fumer !

LE DERNIER *(hochant la tête avec résignation):* On est toujours à m'interdire quelque chose... *(Il se tait et regarde autour de lui, s'attendant à d'autres questions.)*

LE PROFESSEUR *(irrité du silence qui s'est fait, levant ses yeux de sur son livre):* Eh bien, avez-vous encore quelque chose à déclarer?

LE DERNIER *(s'animant, mais clamant dans le désert):* Ce qui m'obsède maintenant, c'est l'idée que le monde n'existe pas en réalité. Que c'est une de mes inventions, ou, en tout cas, que le monde a été créé tout spécialement pour moi, parce qu'il y a quelqu'un qui a intérêt à me vérifier, à me vérifier à l'infini, à m'étudier pas à pas, seconde après seconde. Comme une bête de laboratoire. Comme un cobaye...

LE PROFESSEUR: Veuillez vous déshabiller et passer à l'appareil Röntgen.

MÉDECIN 1 *(tandis que le Dernier commence à se déshabiller):* Avez-vous des obsessions, certaines obsessions? Par exemple, de quoi avez-vous peur?

LE DERNIER *(hâtivement, essayant d'aider le Professeur à établir son diagnostic.):* De la hauteur, de la vitesse, des gens qui, dans le tram, me regardent trop longuement, et qui peut-être me connaissent je ne sais d'où ou me confondent avec je ne sais qui. Ne vous semble-t-il pas que les gens nous regardent parfois d'un manière indécente ou, tout du moins, indiscrète?

MÉDECIN 1: C'est tout? *(Il s'approche du Dernier, lui enlève ses lunettes, lui bande les yeux et le fait tourner sur lui-même tandis que les autres médecins font sonner leurs clefs, frappent des paumes sur les bureaux, les chaises et le plancher et claquent des mains, rythmiquement, afin de l'hébéter.*

LE DERNIER *(la bouche ouverte sous le coup de l'émotion):* Parfois j'ai peur du barbier qui me coupe les cheveux et me rase. *(Il enlève brusquement son bandeau, constate que les médecins s'amusent et lève la voix jusqu'à ce que ceux-ci se calment.)* Dans ce monde où les assassinats se perpètrent dans la plus profonde des confusions, sans aucun critère, où l'on étouffe toute... *(Le Criminel surgint dans la pénombre et le Dernier mets ses lunettes pour mieux le voir.)* tentative de découvrir le vrai criminel... *(Le Criminel lève la main et le menace de l'index en souriant. Le Dernier se tourne avec ostentation vers les médecins. Ceux-ci ont aperçu le Criminel et le saluent comme une vieille connaissance, avec une politesse exagérée.)*... dans ce monde, dis-je, où le barbier entre les mains duquel je me livre quelques minutes par jour *(Élevant le ton pour être entendu.)*, le barbier, dis-je, les ciseaux ou le rasoir en main, peut être un criminel ! *(Le Criminel respire, soulagé, soulève son chapeau, salue et se retire.)* Quelle imprudence, me dis-je, de me livrer entre ses mains ! Un geste un peu maladroit, un instant d'inattention et ses instruments inoffensifs deviennent des outils de crime, et ma tête, mutilée, roule, couverte de sang, sous la pendule, indispensable attribut de tout barbier qui se respecte.

MÉDECIN 3: Vous exagérez de nouveau !

LE PROFESSEUR *(au Dernier, après l'avoir écouté attentivement, cette fois-ci):* Vous avez bien raison. Je n'y avais pas pensé. Il est plus sûr de nous raser à la maison... Avec une lame et un rasoir *(Il se lève, ferme son livre.)* Vous avez parfaitement raison.

LE DERNIER *(au Professeur):* Qu'en pensez-vous, docteur? Peut-on encore

sauver quelque chose de cette épave *(faisant un signe vers soi-même)*, traversée par tant d'émotions et de commotions? J'ai bien peur que tout en moi ne soit que cendres ! *(Insistant.)* J'ai peur du cancer !

LE PROFESSEUR *(faussement amusé):* Le cancer n'est pas une maladie des nerfs !

LE DERNIER *(avec entêtement):* Mais si ! Mais si ! Je pense que c'est aussi une maladie des nerfs. Les nerfs brûlent l'organisme de l'intérieur. . . font sauter les plombs.

LE PROFESSEUR: Vous êtes encore jeune, vos cellules se refont. Il faut seulement que vous vous calmiez. Que vous passiez sur les événements insignifiants qui ne vous concernent pas directement et personnellement, pour aunsi dire.

LE DERNIER *(d'un ton décidé):* Tout nous concerne directement et personnellement.

LE PROFESSEUR *(irrité):* Mais il y a tant de choses sans importance !

LE DERNIER *(tension insupportable):* Docteur, il n'y a pas de choses sans importance !

LE PROFESSEUR *(sévèrement, le mesurant des pieds à la tête, assisté des autres médecins en blouses blanches et à lunettes de soleil):* Mais si ! Au nom de votre santé et de la santé publique *(Appuyant sur les mots.);* au nom des lois de cet État je vous conseille de croire qu'il y en a. . . *(Il le conduit vers l'écran de l'appareil Röntgen.)*

LE DERNIER *(l'arrêtant.):* Docteur ! *(Criant.)* Pourquoi ne puis-je pas être, moi aussi, un insensible?

LE PROFESSEUR *(désarmé, jette un regard interrogateur aux autres médecins et hausse les épaules):* Comment le saurais-je? Sans doute, une question de tempérament.

LE DERNIER *(continuant.):* Il y a tant de personnes qui passent dans la rue, indifférentes, intangibles, invulnérables, qui vivraient de même, distraites, absentes à tous ce qui les entoure dans n'importe quel autre siècle, dans n'importe quel pays. . . *(Il se rend compte de ce qu'il vient de dire et porte la main à sa bouche.)* Qu'est-ce que je viens de dire? Dans n'importe quel pays? *(Effondré.)* C'est terrible, mais moi, je ne puis vivre n'importe où. . . *(Se souvenant.)* Ces jours passés, j'ai rencontré deux médecins de chez nous. . . que je connaissais, de vue, évidemment, et je leur ai demandé. . . Ceux-ci étaient partis et étaient revenus plusieurs fois au pays. . . Et je leur ai demandé: « Où est-ce mieux? » Savez-vous ce qu'ils m'ont répondu? « Sur le navire ! » *(Furieux.)* Mais ils mentaient ! Ils mentaient ! On le voyait à leur gueule qu'ils provenaient de la cantine « l'Aide aux chômeurs » ! *(Agité.)* Pourquoi les gens refusent-ils toujours de le reconnaître lorsqu'ils sont vaincus? ! Pourquoi mentent-ils? *(Le Dernier disparaît derrière l'écran qui descend du haut de la scène et sur lequel on projette au début le film d'un corps humain vu à travers un appareil Röntgen. Puis, à mesure que le temps passe des bribes d'anciens films d'actualités suivent, avec des bombardements et des exécutions en masse, des hommes morts et des enfants hurlant au milieu des cadavres, avec des démonstrations de rue, des images d'explosions nucléaires, des troupes battant la semelle dans des places publiques, puis, de nouveau, des images des grèves de rue, des manifestations de grande ampleur, des foyers de bourse les jours où le dollar dégringole, des salles d'opérations dans les hôpitaux, de l'intérieur des fusées interplanétaires, puis les mêmes et mêmes marches de protestation à travers les capitales du monde. Toutes ces séquences seront accompagnées des indicatifs sonores bien connus des actualités ou des émissions télévisées. Elles se dérouleront comme dans un film muet. Pendant tout le déroulement de cette longue et étrange radiographie, la scène se remplit des blouses blanches de médecins et d'infirmières qui accourent de tous les coins et se rassemblent, consternés, agités, derrière le Professeur. Enfin, la radiographie prend fin brusquement, comme s'interrompent les films au cinéma, à cause d'une défection technique. Le Dernier sort de derrière l'écran. Il ne se rend pas compte de ce qui vient de se passer et il est tout étonné de voir le grand nombre de personnes en blouses blanches et à lunettes de soleil qui se sont rassemblées derrière le Professeur. Celui-*

ci se lève — les autres médecins s'écartent pour laisser passer le Dernier. L'écran est remonté au plafond. Le Dernier veut enfiler sa chemise mais s'arrête, saisi de panique, sous les regards sombres de ceux qui l'entourent. Il tente de s'expliquer.) Tous m'ont conseillé de me faire consulter. Ils sentaient, probablement qu'il y avait quelque chose de curieux qui se passait avec moi. *(Il interrompt le geste d'enfiler sa chemise.)* Docteur, écoutez les battements de mon cœur... Ecoutez les battements de mon cœur, et vous verrez que moi, en fait, je n'ai plus de cœur, mais une sorte de... *(Le Professeur lui fait signe de se taire.)* Ecoutez... Ecoutez... *(Le Professeur se rapproche de lui, le stétoscope en main. Il l'ausculte. Au début, on entend les battements du cœur, puis à ce bruit se superpose celui des gouttes d'eau qui tombent de robinets mal fermés, éveillant des échos amplifiés. Ensuite, on entend des montres, plusieurs montres, des dizaines de montres, battant de plus en plus fort. Un ascenseur fou montant et descendant d'un étage à l'autre. Des literies qui se froissent, des personnes respirant, agitées, dans leur sommeil, bredouillant des paroles incompréhensibles. Des échos de pas qui montent et descendent les escaliers. La scène s'obscurcit progressivement jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le cône de lumière du réflecteur braqué sur le Dernier et le Professeur. On entend des voix, aux différents étages, qui prononcent les répliques suivantes.)*

LES VOIX: — Eteins, et viens près de moi. / — Peut-être que demain te semblera laid. / — La Porte ! La porte ! Ferme la porte. Ça tire. / — Laissez-la donc, qu'on ait un peu d'air, voyons ! Nous mourrons asphyxiés. / — Le monde est plein de femmes abandonées et de bâtards. J'ai entendu que... / — Quoi? Quoi? Je n'ai pas compris. Répète... N'interrompez pas, je vous prie... / — Qui cherchez-vous? / — Vous-même. *(On entend un éclat de rire sinistre, éveillant les échos.* / — M'aimes-tu encore? Allons, dis-le, oui ou non... Oui ou non?

(Les médecins, en blouses blanches, sans lunettes de soleil, les yeux entourés de grands cercles blancs, comme des clowns de cirque, vont et viennent sur la scène au même rythme, agitant leurs bras comme des somnambules et prononçant des oui et des non, accompagnant les paroles de hochements de tête contraires, approuvant tout heureux les non, et, au contraire, s'assombrissant et grimaçant avec dégoût aux oui. Ces paroles peuvent être éventuellement accompagnées d'une sorte de gymnastique ou de ballet, les rythmant.)

TOUS: Oui, oui, oui, non ! Non, non, non, oui ! Oui, oui, oui, non ! Non, non, non, oui ! Non, non, non, non, non ! Oui, oui, oui, oui, oui ! Oui, non, oui, non ! Non, oui, non, oui !

LE DERNIER *(arrêtant un des médecins):* Que se passe-t-il donc ici?

MÉDECIN 1: Nous apprenons de nouveau à prononcer les paroles. Mais autrement !

LE DERNIER: Que voulez-vous dire?

MÉDECIN 1: À partir de cette nuit, tous les mots du dictionnaire ont changé de sens.

LE DERNIER: Qui l'a ordonné?

MÉDECIN 1 *(éberlué, effrayé):* Je n'en sais rien. C'est ce qu'on m'a communiqué. *(Geste vers les autres.)* On nous a rassemblés et on nous a dit de faire des exercices de prononciation des mots avec des sens changés. Parce que les anciens sens ont perdu leur force de conviction, se sont usés à force d'être répétés, se sont dépréciés...

(Un homme en blouse noire s'approche, comme une ombre du Dernier et du Médecin 1. Il tire brutalement le Médecin 1 par le bras et le pousse vers les autres personnes, hommes et femmes, en blouses blanches qui répètent les mêmes exercices: Oui, oui, oui, non ! Non, oui, oui, oui, etc. L'homme vêtu de noir — le même acteur qui joue aussi le rôle du Professeur — tient en main une baguette qu'il manœuvre parfois comme une cravache; il tourne le dos au public, face aux blouses blanches, et dirige leur exercice.)

L'HOMME NOIR *(satisfait.)* Parfait, et maintenant, répétez après moi l'exercice numéro deux: C'est bien, c'est mal, c'est mal, c'est bien ! *(En exprimant de la satisfaction à* c'est mal! *et du mécontentement à* c'est

bien !) Répétez après moi ! C'est bien, c'est mal !

TOUS: C'est bien, c'est mal, c'est bien, c'est mal ! *(Ce deuxième exercice, se fait sur place, avec un mouvement ondulant du corps. Les personnes vêtues de blouses blanches s'efforcent d'exprimer le plus exactement la nouvelle attitude envers le bien et le mal. Ils se trompent parfois, et l'Homme noir les frappe alors de sa baguette.)*

L'HOMME NOIR *(écoutant le chœur des hommes en blanc comme on écoute une musique délicieuse, après un temps):* Vous voyez bien que c'est possible? Vous n'avez pas idée combien les paroles prononcées ainsi sont belles. *(Il tire de sa poche une feuille de papier.)* Et maintenant, je vais vous lire la liste des mots qu'il vous faudra, à partir d'aujourd'hui, effacer pour toujours de votre vocabulaire et de votre mémoire. *(Il lit.)* « A l'initiative du haut commandement du Conseil pour l'Administration des Biens Spirituels, sont interdits, à partir de ce jour, vendredi, 35 septembre, les mots suivants: traité, pourparlers, conseil, consultations, diplomate, diplomatie, entretien, entretiens, amnistie, amnisties, insomnie, insomnies. » *(Ayant achevé de lire, il rempoche la feuille de papier, puis lève à nouveau sa baguette en signe d'« attention ! »)* Qu'on le sache *(Il se tourne vers le Dernier.)* Il n'y a pas de drame du langage, de la communication, au Monsterland comme certains philosophes tentent vainement de l'affirmer ! *(Pathétique.)* Nous avons déclaré une guerre ouverte au IIe système de signalisation ! Nous passons, nous passons maintenant au langage total !

(Le chœur des hommes et des femmes en blouses blanches ovationne bruyamment, au grand mécontentement de l'Homme noir.)

L'HOMME NOIR *(hurlant.)* Non ! Pas comme ça ! Nous nous étions pourtant entendus que la suprême adhésion s'exprime par la négation ! Par conséquent...

(Le Chœur des hommes et des femmes se met à siffler et à huer. L'homme noir est satisfait.)

LE DERNIER *(criant):* Quelle barbarie ! Vous voulez nous faire retourner en arrière, à la préhistoire ! ! C'est un non-sens ! Un attentat à la liberté de l'individu !

(L'Homme noir ferme de son poing la bouche du Dernier. Celui-ci se tait. Puis tente de nouveau de parler. Deux hommes en noir, casques dorés et gants blancs, surgissent soudain, qui s'emparent du Dernier, le frappent et le jettent à terre.)

L'HOMME NOIR *(levant la baguette.):* Qu'on donne de l'obscurité ! De l'obscurité ! Il y a trop de lumière ! *(Geste de refus lorsqu'il prononce le mot lumière.)* Obscurité ! *(Mêmes attitudes inversées.)* Répétez après moi ! Plus d'obscurité ! Obscurité ! Obs-cu-ri-té ! Obs-cu-ri-té !

(Détachant les syllabes, scandant « obscurité ! » les gens se plongent dans une béatitude, une extase de drogués. Ils sortent de scène l'un après l'autre, criant obs-cu-ri-té ! et leurs paroles se répercutent en échos. Comme si des fleuves de lumière leur coulaient sur les joues. Le silence se rétablit. Et dans ce silence obscur on entend de nouveau les montres qui battent, les gouttes d'eau qui tombent dans les baignoires de faïence et, enfin, les battement de cœur du Dernier.)

. . . . . .

(Le Professeur reparaît, avec sa suite de médecins graves, sérieux, préoccupés, désireux de continuer la consultation, comme si de rien n'était.

LE PROFESSEUR: Rhabillez-vous. *(Le Dernier se rhabille nerveusement, hâtivement, sous les regards pleins de reproche des hommes et des femmes en blouses blanches et à lunettes de soleil qui sont apparus sur la scène.)* Après m'être consulté avec tous mes collègues, j'en suis arrivé à la conclusion que... votre maladie n'est pas de notre compétence... *(Il s'éloigne des hommes en blouses blanches, accompagné par le Dernier.)* Vous êtes, je l'espère, une personne intelligente. Je ferais donc appel à votre culture ! Comment vous dire? *(Pause.)* La maladie dont vous souffrez ne se trouve enregistrée pour le moment dans aucun traité de médecine *(Pause.)* Nous sommes obligés de nous adresser aux organes supérieurs du Conseil d'Administration des Biens Spirituels, les seuls en mesure,

croyons-nous, de vous offrir un diagnostic précis. Nous *(Geste vers les médecins).* ne sommes malheureusement que des impuissants, d'humbles impuissants... Pourtant, pour que vous ne vous impatientiez pas et afin que se calme votre curiosité, je puis vous faire part de mes suppositions... *(Pesant ses mots, tandis que les médecins autour d'eux se rapprochent, tendant l'oreille.)* Il s'agit très probablement d'un trouble psychique général, d'un état continu d'émotion et de veille par hypertrophie des sens. Il s'agit sans doute de... *(le prenant par le bras et écartant les curieux qui les entourent.)* d'un CAS DE CONSCIENCE ! *(D'un ton complice.)* Mais cela reste entre nous.

(Le Médecin n'a pas fini de prononcer ces paroles que les personnes en scène entrent en alerte et fuient, épouvantées de tous côtés, claquant les portes, fermant les fenêtres. Un vent lugubre se lève, des feuilles tombent. On entend un bruit de pas militaires résonnant à longs échos dans des corridors, des trousseaux de clés qui cliquètent, des ordres brefs, incompréhensibles, de lourdes portes de fer qui s'ouvrent et se ferment. Sur le Dernier, envahissant toute la scène, on voit se projeter les barreaux d'une prison. Une dernière porte claque, avec un bruit assourdissant. Ensuite, les mêmes pas militaires s'éloignent. Le Dernier tâte les quatre murs invisibles de la prison, complétant, par cette pantomime, l'idée qu'il est enfermé, claustré quelque part. Il suit l'ombre pendant un certain temps, tressaillant de crainte à chacun de ses gestes. Puis, brusquement, il se met à frapper de ses poings dans un mur imaginaire et l'on entend des coups sourds heurtant un mur de béton. Au bout d'un certain temps, à force de coups répétés, le mur s'écroule, puis, aux différents étages, des gens tirés de leur sommeil surgissent, comme lors de la première scène. Leurs ombres se prolongent et se croisent.)

UN HOMME EN PYJAMA: De nouveau? Qui frappe?

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA *(s'adressant au Dernier, ne pouvant en croire ses yeux):* C'est encore vous? ! Eh bien, messieurs, cela passe toute imagination. Que voulez-vous donc, au nom de Dieu? Que voulez-vous de nous?

LE DERNIER *(au comble de la joie)*: Messieurs, vous êtes libres ! Vous pouvez sortir de prison !

UN HOMME EN PYJAMA: Qui vous a donné le droit de... ? *(Il se tourne, méfiant, de tous les côtés.)* Qui vous a dit que nous sommes en prison?

UN AUTRE HOMME EN PYJAMA: Peut-être que nous ne voulons même pas sortir d'ici ! Peut-être nous sentons-nous bien, ainsi, enfermés entre nos quatre murs !

UNE FEMME EN CHEMISE DE NUIT: Chacun d'entre nous s'occupe tranquillement de ses quatre murs et s'efforce de les peindre dans les couleurs les plus attrayantes, afin de se sentir heureux chez soi, et voilà, il faut que monsieur vienne *(geste vers le Dernier)* et détruise tout l'équilibre... Ça dépasse toutes les bornes !

LE MARÉCHAL *(descendant vers le Dernier et l'atrappant par le revers de son habit):* Pourquoi ne voulez-vous pas comprendre que nous nous sentons plus en sûreté comme ça, enfermés? ! Nous avons tout ce qu'il nous faut ! De l'argent, des bijoux, des meubles-style, et nous voulons la paix ! La paix ! la paix !

LE DERNIER *(répétant):* Mais voyons, messieurs, vous êtes libres, maintenant de sortir, de respirer l'air pur, de rencontrer vos amis, vos voisins de rue, toutes vos connaissances et surtout ceux que vous n'avez encore eu le temps de connaître... *(S'animant.)* Vous êtes libres de vous promener jusqu'à l'autre bout de la ville. d'entrer dans un champ, de vous coucher dans l'herbe et de regarder les oiseaux qui partent vers le sud... et la mer qui frétille à vos pieds comme un chien fidèle. Vous êtes libres de..,

UN HOMME EN PYJAMA: Pourquoi? Pourquoi? Nous nous sommes retirés ici pour y vivre tranquilles jusqu'à la fin de nos jours. *(Aux autres.)* Il n'y a rien de vrai dans tout ce que cet homme raconte ! Ni champ, ni oiseaux, ni mer... Tout n'est que propagande, tout n'est que rêve !

UNE FEMME EN CHEMISE DE NUIT: Ajoutez à cela que si nous sortions, c'est-à-dire, si nous circulions, comme vous le dites, nous risquerions d'être

bousculés, on nous marcherait sur les pieds et les limousines dont le nombre a augmenté en progression géométrique nous lincheraient... Pour ne plus parler des tremblements de terre, des volcans, des innondations, des intoxications avec du pollen, du mal de mer...

(Un vent puissant souffle de nouveau. Les feuilles tombent. Les gens tirés de leur sommeil se retirent claquant les portes derrière eux.)

LE DERNIER *(n'y comprenant rien, stupéfait, répétant, désarmé):* Mais vous êtes libres... libres, .. libres!

UN HOMME EN PYJAMA *(qui était demeuré, plongé dans ses pensées, accoudé à la balustrade, dit au Dernier, comme s'il lui confiait un secret).* C'est en cela que consiste notre liberté: vivre autrement que ne vivent les autres hommes! *(Comme s'il tenait un discours.)* Nous ne voulons pas sortir d'ici, nous ne voulons rien savoir des autres. Et nous sommes heureux! Heureux! *(Les larmes lui montent aux yeux.)* Assez heureux! *(Il pleure.)*

(Le vent redouble et l'Homme en pyjama disparaît. Le Dernier, demeuré seul, relève le col de son habit et se promène, agité sur la scène, à l'ombre des barreaux.)

LE DERNIER *(lorsque le vent s'est un peu calmé.):* Je fumerais bien une cigarette... Mais il vaudrait mieux que je sorte, pour respirer profondément, pour respirer jusqu'à en faire éclater ma poitrine, pour respirer de l'air, de l'air pur... tellement pur que les hommes en deviennent soudain plus sincères. Car le mensonge alors, sauterait aux yeux... *(Longue pause.)* Certainement... *(Le silence s'est fait.)* Quelle paix!... Peut-être est-ce là la solitude et la paix auxquelles nous aspirons pendant toute notre vie! *(Révolté, regardant les gens enfermés dans leurs cellules de béton et de verre.)* Quatre parois entre lesquelles nous enfermer pour que nous ne soyons pas attaqués par des voleurs, où le vent ne souffle pas... où ça ne tire pas, et deux mille ans d'ennui!... Il y a des hommes qui grouillent dans le monde comme les vers sur un cadavre! *(Regardant tout autour.)* Holà! n'y a-t-il donc personne là? *(Il écoute et scrute la sèène.)* Personne? *(Personne ne répond.)* Je reste parfois à penser à ma vie... Je dois avoir fait une erreur... Mais où? A quel calcul? À quelle équation? *(Élevant le ton.)* Où est le professeur de mathématiques qui n'a même pas été fichu de nous enseigner la formule des erreurs? ! *(On entend bouger dans l'obscurité de l'arrière-scène.)* Y a-t-il encore quelqu'un par ici?

(Surgit l'Astronome, à pas lents, un air doctoral, l'habit sur l'épaule et la cravate dénouée.)

L'ASTRONOME *(au Dernier):* Il y en a encore quelques-uns... *(Il lui tend la main.)* Je suis l'Astronome. Et vous? Le dernier venu?

LE DERNIER: Oui, le dernier.

L'ASTRONOME: Moi, j'y suis arrivé tout à fait par hasard. J'étais sorti, comme vous, je me préparais à calculer l'heure exacte, l'heure sidérale comme nous l'appelons *(Au Dernier, sur un ton de certitude.)* Sachez que les étoiles viennent toujours à notre rencontre. Il est suffisant de les guetter, de les attendre en regardant par la lunette et elles vous apparaissent avec une précision implacable.

LE DERNIER: Ne me dites pas qu'il n'y a aucun coefficient d'erreur... Je connais très bien les hommes. Même si les étoiles ne retardent pas, ce sont les hommes qui retardent. Et alors... quel sens l'heure exacte a-t-elle encore?

L'ASTRONOME *(essayant de se faire comprendre):* C'est bien vrai, il est très difficile d'affirmer aujourd'hui l'heure exacte! Parce que, si nous y réfléchissons, notre heure, celle que nous utilisons comme un objet quelconque de la maison, comme une brosse à habits, un aspirateur ou un verre d'eau, n'est, en fait, jamais exacte... Elle n'est jamais la même pour tous les hommes. Comment savoir si toutes les montres de la terre se sont mises en marche en même temps? Qui peut savoir si elles ont été bien mises à l'heure au début?! Si votre méridien, celui de Greenwich, par exemple, est le point de repère le mieux indiqué...

LE DERNIER: Et, en plus, il nous faut calculer tout le temps que nous perdons à nous rendre ça et là, à manger, à nous occuper de nos affaires personnelles, à dormir, à faire la guerre...

L'ASTRONOME: Il est vrai, l'heure exacte peut être aussi mal calculée *(Il soupire,)* Nous avons pas mal d'ignorants aux observateurs astronomiques...

LE DERNIER *(étonné):* Comment cela? Je ne me suis jamais figuré qu'il pourrait y avoir des ignorants aux observateurs astronomiques. Comment font-ils donc, ceux-là, pour lire dans le ciel?

L'ASTRONOME: Ils ne lisent rien dans le ciel. Ils n'y regardent même pas! *(Gêné.)* C'est nous qu'ils regardent, ils nous surveillent afin que nous ne regardions pas trop loin, que nous ne cherchions pas là où il faut que nous cherchions. *(Avec sous-entendu,)* Vous me comprenez? Il y a dans le ciel des étoiles qu'on ne peut pas voir à l'œil nu. Et toutes sortes d'objets non identifiés qui... *(Epiant autour de lui.)*... qu'on ne doit pas voir!

LE DERNIER *(soupirant, avec sous-entendu):* Ah! Ah! *(changeant le sujet.)* Vous ne dormez donc pas!

L'ASTRONOME *(amusé):* Noon! Comment le pourrais-je? Je n'ai pas le droit de dormir, moi. Sans moi, il se produirait un grand chaos dans l'univers. Si je n'étais pas éveillé, si je ne veillais pas sur l'équilibre du monde en fixant mes yeux grands ouverts sur le ciel, tout irait de travers, tout s'effondrerait sur nous...

LE DERNIER *(se rapprochant de lui.):* Dites-moi, ne vous arrive-t-il jamais de penser que sans vous, si vous n'étiez pas présent en un certain endroit, à un certain moment, l'événement que l'on attend... *(Cherchant.)* mettons, l'éclipse du soleil, ou la rencontre entre deux personnes ne se produirait plus?

L'ASTRONOME: C'est vrai, ça!

LE DERNIER: Je suis heureux que vous ne soyez pas le seul.

L'ASTRONOME: Pourtant, je sens parfois le besoin de m'étendre et de dormir. Je suis si fatigué! Et j'ai, parfois, si envie de bâiller. Mais je me maîtrise. Le bâillement est contagieux. *(Il rit.)* Je me figure que, si je bâillais, les gens se mettraient tous à bâiller aussi, et qu'ils s'endormiraient l'un après l'autre, par contagion, par contamination... tous les hommes de cette terre! *(Il rit.)* Un sommeil profond, un sommeil de millions d'années. Et pour ne pas s'ennuyer, ils se donneraient naturellement tous rendez-vous en plein rêve... Nous nous promènerions à travers de luxuriants jardins de rêve, à travers des forêts tropicales de cauchemars! *(Il rit.)*

(Le Mélomane, un Vieillard maigre et de haute taille, en habits de gala, une fleur à la boutonnière et la Vieille Vamp, une femme élégante, couverte de bijoux et au langage précieux, surgissent de l'obscurité, comme s'ils gravissaient les marches menant l'étage où se tiennent l'Astronome et le Dernier.)

LE MÉLOMANE *(comme s'il continuait une conversation.):* Non, Je ne sais pas à quel étage nous sommes.

LA VIEILLE VAMP *(hâletant):* Je croyais que vous les aviez comptés... Ouf!... Et cet ascenseur qui ne fonctionne pas!...

LE MÉLOMANE *(s'arrête sans voir l'Astronome et le Dernier):* Comme je vous le disais, ma première femme cassait des assiettes. Dès qu'elle se mettait en colère, elle cassait des assiettes. Elles les jetait par la fenêtre du 190e étage.

LA VIEILLE VAMP *(jubilant.)* Bravo! Ça c'est une femme! Elle sait ce qu'elle veut.

LE MÉLOMANE: Ma deuxième épouse dormait, dormait, dormait et je n'avais personne auprès de moi pour échanger une parole. Si cela avait continué longtemps, je n'aurais plus su parler.

LA VIEILLE VAMP: Je vous plains, cher monsieur. Une femme qui ne parle pas est bien plus insipide que celle qui parle trop.

LE MÉLOMANE: La troisième femme s'est assise près de moi par erreur, à un concert. C'était la femme d'un autre *(donnant des détails sans importance.)*, du premier violon de l'orchestre symphonique de Baremberg. La quatrième est morte dans un accident

d'avion. Un accident d'avion auquel j'avais pensé instamment bien avant qu'il ne se produise. Si bien que je me suis senti coupable pendant des années après que la tragédie eut eu lieu; il me semblait que je l'avais préméditée, que j'avais dicté l'accident d'avion. *(Il soupire.)* Enfin, ma cinquième épouse joue aux cartes jusqu'à nos jours...

LA VIEILLE VAMP: Mais alors, mon bon, il est probable que vous n'existez même pas, après tant de séparations. Peut-être avez-vous disparu entre temps... Vous êtes-vous volatilisé.

LE MÉLOMANE *(pris de panique):* Croyez-vous?! Ce n'est pas possible. Hier soir, je m'en souviens parfaitement, j'ai écouté jusqu'à très tard le Concerto n° 1 pour piano et orchestre de Tchaïkovski et j'ai dénoué moi-même les lacets de mes souliers. J'ai soupiré tout seul, seul je me suis jeté sur mon lit et seul j'ai regardé le plafond. C'était merveilleux! Il est vraiment extraordinaire que tant de choses nous soient restées que nous pouvons faire tout seuls...

LA VIEILLE VAMP: Hé! Hé! mais que de choses ont pu arriver depuis! Une embolie, une congestion cérébrale, un infarctus, une explosion atomique...

LE MÉLOMANE; Je devrais consulter mon médecin...

LA VIEILLE VAMP: Un médecin?! Quelle espèce de médecin?! Un médecin légiste. un savant atomiste, un stratège de la guerre froide? *(Elle éclate de rire.)*

LE MÉLOMANE: Je ne puis pas être mort. *(Il tire la montre de sa poche et la porte à son oreille.)* Je ne suis pas encore mort! Mon cœur continue à battre. *(Il se lève, tout heureux.)* Je vis!

LA VIEILLE VAMP *(d'un ton de reproche):* Vous avez l'impression de vivre. En fait, vous n'êtes rien d'autre qu'un peu de fumée, un rêve, là, entre tant d'autres... Moi, du moins, je ne me sens fautive en rien. Car je n'ai rien fait de toute ma vie. Je restais couchée tout le jour, je caressais mes chats siamois, j'élevais des serpents dans ma baignoire, je grignotais des bonbons fondants et je promenais des chiens de race dans la rue... Bon! il est vrai que j'ai eu la cuisse légère, mais mon mari n'en a jamais rien su. Et il est mort heureux. À cheval! Comme il l'avait rêvé toute sa vie! Je suis restée seule et je vis de sa retraite. Ça me suffit. Je ne suis pas avide. *(Au Dernier.)* Il faut que jeunesse se passe! * Faites-en à votre aise tant que vous le pouvez encore... Mais vous, que rêvez-vous.

LE DERNIER *(amusé, échangeant des regards avec l'Astronome):* Je rêve à toutes sortes de banalités... *(Entrant dans jeu et inventant.)* Je rêve, par exemple, que... je bois une bouteille de Champagne datant de l'année du désastre de Napoléon à Waterloo... Je rêve parfois que je suis invisible et que je passe à travers les murs, que je pénètre ainsi dans les maisons afin d'écouter ce que disent les hommes la nuit, quand ils sont sûrs de ne plus être espionnés. Je rêve d'être un footballeur célèbre, de faire le tour du monde, de découvrir le remède contre le cancer et de vivre trois cents ans... comme les éléphants. *(Il rit.)*

LA VIEILLE VAMP: Hoho! Suffit! Suffit! Pour une seule nuit, c'est bien trop. Nous, les hommes, demandons trop à la vie et ne l'oublions même pas quand nous rêvons. *(Grave, autoritaire.)* Soyons sérieux! Le monde est plein de personnes dont les rêves ne se sont pas réalisés et qui errent comme les fantômes dans cette Vallée des Larmes... *(Geste de la main tout autour.)*

(Aux différents étages surgissent, comme les fantômes, les « personnes qui rêvent en rêve ». Leurs visages sont lumineux comme ceux des spectres. Et ils semblent parler aux mégaphones. Le metteur en scène est libre de modifier l'ordre des apparitions et de fragmenter le texte, en fonction du rythme que le déroulement de la scène impose.)

LA BLANCHISSEUSE *(lavant.):* Je n'ai jamais su ce que cela signifie d'être heureux. Mon homme était ivrogne et ne cessait de boire. Moi, j'ai lavé le linge et fait le nettoyage chez les

* En français dans le texte.

uns et chez les autres... Mes mains *(Elle montre ses mains.)* ont fondu dans la soude. Et pourtant il y a encore beaucoup de linge sale sur terre, et des maisons pleines de poussière, et le travail n'en finit jamais dans cette buanderie où nous vivons. *(Geste vers la scène.)* Je ne me suis jamais réjoui de rien, jamais. Je n'ai pas ri, je n'ai pas aimé. Je n'ai pas pleuré. Je ne suis jamais allée au cinéma. Et maintenant, j'attends la mort, j'attends que la terre me mène, sur ses quatre grands poissons, jusqu'au delà de la tombe. *(Révélation.)* On dit que si l'un des quatre poissons remue, un tremblement de terre se produit, ou même un déluge...

L'IVROGNE: Mon Dieu, qu'arrive-t-il? *(Il vacille, un verre de champagne à la main.)* Où sommes-nous? *(Il tend une main, comme s'il flottait dans l'obscurité.)* Hé, où vous cachez-vous, les poivrots?! Pourquoi tant d'obscurité pour une seule nuit? *(Il renonce, d'un geste lassé.)* Allez-vous-en tous au diable! Pas plus tard qu'hier, je rêvais de devenir quelqu'un *(mimant une tenue digne);* d'être respecté par tous les gens de cette ville pleine de banquiers, de professeurs d'université, de médecins, d'ingénieurs, de musiciens et de semidoctes... Mais un soir, je me suis soûlé comme un porc au bal de la mairie, et par mégarde, j'ai... j'ai... renversé un énorme gâteau sur la robe de la femme du procureur-en-chef et, plus tard, je me suis soulagé dans les frapières des tables... *(Lamentable.)* J'ai donc été obligé du passer le reste de mes jours dans de vulgaires bistrots, afin de demeurer fidèle à moi-même... par orgueil et dignité... *(Il vide son verre et le jette dans les coulisses où il se brise.)*

LE PASSIONNÉ DU SPORT *(s'agenouillant, un livre de prière devant lui):* Notre-Père qui êtes aux cieux, faites mon Dieu que dimanche à la brune ORMA batte RISPA, LORENA batte CALAHARI, LAPIS l'emporte sur LAZULI, HÉRO sur LÉANDRE, VÉGA sur SYRIUS, afin que j'enregistre 12 résultats exacts et après moi, le déluge... que Votre volonté sois faite, que notre Règne arrive...

LA MÉNAGÈRE *(un carnet entre les mains):* Le prix du lait a augmenté, et aussi celui de la vie, et... même celui de la mort. Qui est-ce qui sacrifie facilement sa vie, de nos jours pour la femme aimée? Ou pour un idéal? Les mercenaires veulent de l'argent. Les fiancés réclament des dots! Les marchands, des profits! Avec qui peut-on encore marier sa fille? Et nous, qui restons là, à user nos lunettes en faisant des calculs pour nouer les deux bouts, et à rêver *(Son visage s'éclaire.)* de l'argent faux, de l'argent faux, des fabriques d'argent faux dans le grenier de la maison...

UN OCTOGÉNAIRE: J'ai toujours rêvé, depuis que j'étais gosse je n'ai cessé de rêver que je voyageais, que je voyais le monde. Une fois, quand j'étais tout petit, je me suis enfui de chez nous, mais des gardiens m'ont ramené... J'ai , à la maison, dans mes cahiers de souvenirs, quelques plans de voyage autour du monde... Et maintenant que je suis vieux, les os perclus de rhumatismes, oublié par mes enfants qui se sont dispersés par les mers et les océans, je crains parfois de traverser la rue.

LA FEMME CHAUVE *(fumant.):* Lorsque je suis arrivé ici, dans cette ville, *(Levant les yeux au ciel.)* illuminée jusqu'aux nues, où gisent pêle-mêle les illettrés, les savants et les crève-la-faim, il m'a semblé avoir gagné le paradis! Et, finalement, je me suis portée volontaire dans un hôpital où l'on expérimentait les nouveaux médicaments sur les hommes! 50 lires bleues la séance. *(Clignement d'œil.)* C'est une somme, n'est-ce pas? *(Brusquement, ton froid.)* Mais j'ai perdu toutes mes dents, mes cheveux sont tombés, et je n'ai plus le droit de mettre un enfant au monde pendant deux mille ans... *(Elle rit, lugubrement.)* Pendant deux mille ans... *(Elle rit lugubrement et disparait dans le noir.)*

UN MONSIEUR EN HABIT *(clignant fréquemment):* J'étais professeur d'université... mais ici, j'ai été nommé *(ton de justification)*... temporairement... portier de nuit. J'ai demandé la permission d'effectuer mon service

en habit pour maintenir mon moral... Malheureusement, il n'y a pas de postes qui correspondent à notre formation, et les titres nobiliaires de notre pays ne sont pas reconnus ici! *(S'adressant à ceux qui sont en scène.)* Alors, ne venez plus ici pour mourir de faim en habit ! Nous sommes déjà assez nombreux qui crevons la faim.

UN SOMNAMBULE: Où es-tu, Don Quichotte de la Manche? Où sont tes moulins à vent? *(Se tournant vers le public.)* Pourquoi nous avez-vous pris nos moulins à vent? Pourquoi? Pourquoi? Pourquoi? !? !

(Entrent en scène un homme dans un fauteuil roulant d'invalide poussé par une femme en blanc.)

LE SURVIVANT *(au Dernier):* Ne les prends pas au sérieux. Ils trouvent toujours des excuses pour avoir trahi leurs rêves... Ils viennent ici se plaindre. Ou se vanter. Je me réveille parfois le matin et je tombe sur les vides d'air de leurs corps partis vagabonder à travers le monde et se lamenter. Je suis le survivant. Je suis encore en vie. Entends-tu? *(Souriant tristement.)* J'ai pu échapper aux cercles de l'enfer d'Hiroshima. Je me souviens aujourd'hui encore des cris de ceux qui ont longtemps cru, avant de mourir, qu'il avaient un cauchemar. *(Au Dernier.)* Je suis vilainement irradié. Et si je te regarde maintenant trop fixement et trop profondément dans les yeux, à mon tour, je t'irradierai. La matière continue à se désagréger en moi. Et je continue à vivre et à être cité en exemple: « Messieurs les étudiants, voici un cas heureux, un survivant... » *(Geste de la main ennuyé.)* Je sens la vie s'éteindre en moi... Mais je me tais. Et je garde les yeux grands ouverts, afin de voir. Pourquoi pensez-vous que je garde les yeux ouverts? Afin d'accuser? Non ! Afin de réveiller la mémoire de gens? Non ! Afin d'avertir? Non ! Rien de tout cela. *(Expliquant.)* Afin de regarder le dernier jour dans les yeux. De le regarder jusqu'au fond des yeux, là où l'on voit tous les rêves qui ne sont pas réalisés de tous les gens de cette terre.

LE DERNIER *(impressionné):* Je comprends.

LE SURVIVANT: Non. Vous ne comprenez rien. La vie est si belle que vous mentez si vous vous figurez que vous savez ce que je sens moi, maintenant, quand je la quitte. Un malade vit avec une joie féroce tous les instants qu'il lui est encore donné de vivre. Parfois, lorsque je dors, la nuit, il me semble que ma main, étendue dans l'obscurité, atteint le fond du monde, Et j'entends alors, j'entends la ligne de la vie qui s'écoule de ma paume, comme le sable fin du sablier fêlé... Je veux serrer les poings, et je ne puis, et je me débats dans mon sommeil jusqu'à ce que je m'éveille... Je passe parfois dans mon sommeil le seuil de la vie et je marche, couvert de sueur et de poussière, à travers la vie de l'au-delà.

LE DERNIER *(le regardant d'un air interrogatif):* La mort est-elle plus dure que la vie?

LE SURVIVANT: Comment le saurais-je? Au-delà, dans cette fosse commune, il fait froid et il ne cesse de pleuvoir. Les garçons y jouent parfois aux cartes, ou au tric-trac, ils boivent parfois du vin, un vin très mauvais et bon marché... Mais ils n'ont pas de cigarettes. Là, il n'est pas permis de fumer... *(La Femme en blanc pousse le chariot, mais le Survivant se retourne encore une fois.)* Adieu, demeurez en paix. Et souvenez-vous: l'homme meurt autrement qu'une panthère ou qu'une libelulle, l'homme meurt autrement qu'un oiseau ou qu'un rat... *(Il sort.)*

LE DERNIER *(s'égarant dans les mots.):* L'homme meurt autrement qu'une panthère ou qu'une libelulle...

(Le Dernier, au premier plan, est profondément marqué par cette scène. Dans les arrière-plans il n'y a plus que l'Astronome qui scrute le ciel, le Mélomane, qui remet sans cesse sa montre à l'heure et la porte à l'oreille, et la Vieille Vamp qui arrange machinalement son maquillage dans un miroir. Les cinq jeunes filles entrent de nouveau en scène.)

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(essayant de le tirer de l'atmosphère lourde, chargée, qui lui pèse):* Ne croyez rien de tout ce qui vient de se passer maintenant, ici.

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE: C'est une mise en scène, une provocation!

LA TROISIÈME JEUNE FILLE: En rêve, tout est possible... Car la censure n'y fonctionne plus... il n'y a plus de lois, plus de hontes. Tous comptent sur le fait que tous les rêves seront oubliés jusqu'à demain matin...

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE: Alors, à quoi bon en parler? Les hommes dorment et leur cerveau se lave maintenant de toutes les souillures... de toutes les misères.

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE: Je ne comprends pas pourquoi vous avez choisi ce rêve! Avec moi vous auriez pu en avoir un bien plus beau!

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE: Je pense que vous souffrez de sinistrose. Votre siècle est plein de cauchemars.

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE: Le monde en a assez de ces procès de conscience.

LE DERNIER *(protestant):* Chaque homme a l'impression de savoir dans quel monde il vit, seulement, voilà, il peut se réveiller une nuit, ou un beau matin, en constatant que la terre fuit sous ses pieds.

LA TROISIÈME JEUNE FILLE: Nous aurions pu mettre en scène un beau rêve, une féerie. Que diable?! On en a marre de drames et de tragédies, je veux une comédie, qu'on se divertisse un peu.

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE *(compatissante):* Ah! la! la! avec des gens comme toi, la vie devient encore plus incompréhensible; ton existence, ta simple existence complique toujours les choses et les renverse. *(Le Dernier rit et joue ostentativement avec ses lunettes.)*

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE *(enchaînant):* J'ai compris, tu ne veux pas t'évader dans un autre rêve grâce à une cigarette de marihuana. Mais n'empêche, nous pourrions descendre dans un bar! En faire à notre tête! Boire!

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE: Ou aller quelque part ailleurs, sur les falaises de marbre, pour nous jeter dans les vagues, par une nuit de lune, comme dans un océan de champagne, trempés jusqu'aux os de rire... d'éclats de rire!

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE: Moi, quand je m'ennuie, je me souviens que je suis une star célèbre... Je donne des autographes, je tourne des extérieurs dans l'île d'Hawaï, je me laisse photographié dans toutes les positions, pour les revues illustrées... Bien que *(riant tristement)* je sache fort bien que dans la vie de tous les jours je ne suis rien d'autre qu'une pauvre fille qui souffre d'insomnies, a des défaites amoureuses, et dans son sac des tablettes de luminal et des antinévralgiques...

LA TROISIÈME JEUNE FILLE: Quand je m'ennuie, je me figure être un objet quelconque... une chaise ou un fauteuil où dort un chat...

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE *(la parodiant.):* Un calorifère à travers lequel monte le Gulfstream, une flûte pour homme en habit, un peu grisonnant, une parapluie... un... un... balai, une brosse à dents, un rouleau de papier hygiénique.

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE *(riant.):* C'est admirable, n'est-ce pas? *(S'adressant au public.)* Sentir que le monde vous utilise et a besoin de vous... dans une société où tout se vend et s'achète... dans la miraculeuse, l'exorbitante, la sensationnelle et hallucinante société de consommation.

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE: Ce visage de ton monde est trop triste. Avec tous ses miroirs brisés. Il n'y en a plus un seul dans lequel on puisse se contempler et se voir beau.

LA TROISIÈME JEUNE FILLE: Il n'y a plus personne qui mente joliment et raconte des histoires.

LE DERNIER *(soupirant):* Oh! Combien nous avons besoin de contes! C'est vrai, nous avons froid les soirs sans contes... Mais, excusez-moi, je ne puis partir, vous suivre si loin... J'ai encore bien des affaires à régler cette nuit, sur terre. Tant de choses qui sont encore en suspens... Car il y a sans cesse quelque chose à réparer, ici, sur terre... Et les meilleurs artisans n'existent plus... Qui va réparer pour nous cette vie pleine de soucis et d'erreurs?!

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE: Tu souffriras terriblement et inutilement!

Demain matin, tu te lèveras mortellement malade !

LE DERNIER *(se levant):* Quoi qu'il advienne, je reste ! Je veux tout apprendre, jusqu'au bout. Afin de pouvoir rentrer, libéré et purifié, en moi-même.

. . . . . .

(Même décor. Au milieu de la scène, une chaise blanche préparée pour le Dernier. Sur les côtés, quelques jeunes gens habillés de manière stridente, surveillés par des policiers à casques dorés. En haut, sur les marches, une longue table et quelques fauteuils à hauts dossiers où prennent places les Accusateurs; ce sont les gens tirés de leur sommeil dans les scènes antérieures. Cette fois-ci, ils sont vêtus de robes extravagantes et portent des perruques blanches. Ils parlent sans arrêt et font passer de main en main des dossiers, des fiches, des radiographies. Les jeunes chantent, s'accompagnant éventuellement de la guitare, Chasser le vent, *de Bob Dylan. Entre le Dernier, gardé par des policiers en uniforme. Rumeur dans la salle du tribunal. Les Cinq jeunes filles revêtent le Dernier d'une sorte de longue chemise blanche, de condamné à mort. L'Avocat, très effrayé, s'approche du Dernier.)*

L'AVOCAT: Si vous m'aidez et faites tout ce que je vous dis de faire vous éviterez la peine. . . . comment dirais-je, la condamnation. Une condamnation sévère, définitive. . .

LE DERNIER *(se tournant vers l'Avocat.):* Il est donc possible que je sois condamné à mort. . .

L'AVOCAT *(déglutissant, gêné):* La sentence n'a pas encore été prononcée. *(Geste vers les membres du tribunal.* Le procès n'a même pas commencé, mais. . .

LE DERNIER *(inquiet):* Que dois-je faire?

L'AVOCAT *(promptement):* Simuler l'aliénation. Un homme qui a. . . votre conscience, c'est-à-dire une personne douée de votre sensibilité, ne saurait être, — du moins dans la conjoncture actuelle — que fou ! Il est impossible, il est absurde, vous le comprenez, de plaider différemment, dans les conditions où les crimes, les adultères, les mensonges, les promesses non respectées, le philistinisme sont des délits habituels. Soutenir, par conséquent, que vous êtes conscient de vos actes signifierait perdre haut la main le procès. Il nous faut obtenir qu'il soit classé pour la raison que vous n'êtes pas sain d'esprit.

LE DERNIER *(décidé):* Je ne me sens pas coupable de crime. Je n'ai tué personne, je n'ai trahi personne, sinon moi-même plusieurs fois, mais je n'ai pas volé. . . je n'ai frappé ni insulté personne. . . J'existe, tout simplement ! Il est probable que mon seul délit est d'exister ! Et de protester contre les crimes.

L'AVOCAT *(faisant une nouvelle tentative.):* Procédons différemment, alors. . . Vous ne devez pas nécessairement reconnaître vous-même que vous êtes fou. . . Vous ne dites rien, pas un mot. Vous me laisser parler seul. Soyez tranquille, il y en aura assez qui vous jugeront fou. *(Pause.)* Vous vous rendez compte combien ma mission est délicate. . . Personne n'a voulu prendre votre défense. Ils craignent les conséquences. . . *(Secrètement.)* le cancer. Vous êtes un étranger, n'est-il pas vrai ? ! Un métèque, dans notre monde.

LE DERNIER *(l'écartant):* Ce n'est pas nécessaire. Je me défendrai seul. Nous devons apprendre de nouveau à nous défendre seuls. Il y a trop d'intermédiaires entre nous et les autres choses, entre nous et la vérité, entre nous et l'amour, entre nous et la mort, et même entre nous et la vie. . .

L'AVOCAT *(impuissant):* Ce sera comme vous le voulez. . . *(Il hausse les épaules et sort.)*

LE JUGE *(se levant brusquement et réclamant le silence):* L'accusation a la parole. *(Il veut se rasseoir, mais se ravise, se rendant compte qu'il a omis quelque chose et s'adresse au Dernier.)* Accusé, levez-vous !

(Le Dernier se lève. Les cinq jeunes filles demeurent auprès de lui.)

ACCUSATEUR 1 *(écumant de rage):* Vous êtes accusé d'insomnies !

ACCUSATEUR 2: D'instigation à l'insomnie !

ACCUSATEUR 3: De sabotage de la vie de tous les jours et de toutes les nuits. De toutes les nuits surtout.

ACCUSATEUR 2: Vous êtes accusé de vagabondage.

ACCUSATEUR 4: Vous êtes coupable d'avoir troublé le calme public. D'avoir provoqué le scandale...

ACCUSATEUR 5: Vous êtes accusé, de névrose asténique. De schizophrénie !

ACCUSATEUR 1: De quarante années accomplies ces derniers jours dans la clandestinité.

ACCUSATEUR 2: Vous êtes coupable de crise de temps. De tachycardie !

ACCUSATEUR 3: Vous êtes toujours en crise de temps, toujours en alerte, toujours pressé de vous rendre quelque part... *(Insinuant.)* Où? Où?

ACCUSATEUR 1: Vous êtes accusé de sensibilité ! De supersensibilité !

ACCUSATEUR 5: D'imagination !

ACCUSATEUR 1 *(hurlant presque):* Votre imagination est un fléau !

ACCUSATEUR 3: Elle est contagieuse. Comme une épidémie, un tremblement de terre, une éruption volcanique. Des milliers d'hommes en sont arrivés à déambuler la nuit, pendant leur sommeil, suivant l'exemple de l'accusé, mécontents de leurs rêves, insatisfaits, en amour, dans leur haine et dans la vie de tous les jours.

ACCUSATEUR 4 *(démagogue):* Il n'y a plus place pour les fantômes, et les esprits qui crient encore vengeance des morts à la guerre n'ont plus qu'à rentrer chez eux... *(Rumeur dans les rangs du public.)*

ACCUSATEUR 3 *(après que les esprits se furent un peu calmés):* Vous êtes accusé d'égoïsme !

ACCUSATEUR 1: D'avoir abandonné votre domicile conjugal, de ne pas respecter strictement les règlements de cohabitation, de renoncer aux convenances et au silence.

ACCUSATEUR 2: Vous êtes accusé de perte d'identité ! *(S'adressant aux membres du tribunal.):* L'inculpé ne porte aucun acte d'identité. Et pourtant nous avons fait tout notre possible ! *(Sifflements, protestations.)* L'accusé existe, respire, circule et *(comme si c'était un sacrilège)* pense frauduleusement. Peut-être a-t-il pris, insensiblement, dans cette vie la place d'un homme préparé à vivre selon tous nos critères de moralité et selon nos traits de caractère. Peut-être s'est-il substitué à quelqu'un. Peut-être a-t-il usurpé quelqu'un. *(Rumeur pleine de tension.)*

ACCUSATEUR 5: Je disais tout à l'heure que votre existence même est devenue un danger public *(Il tire d'une chemise plusieurs films et fiches qu'il transmet comme preuves aux autres accusateurs, après les avoir regardé dans la lumière)* Eh bien ! à l'appui de nos affirmations, voici les radiographies. Nous avons fait faire de nombreuses radiographies de l'accusé qui ont révélé la présence de milliards de celulles électrochimiques inconnues de mondes fabuleux avec des mers, des océans, des continents, des cratères volcaniques des villes qui ne figurent sur aucune carte, dans aucun traité de chirurgie.

ACCUSATEUR 4: De même, les analyses de sang ont permis de constater que l'accusé a un groupe sanguin encore non enregistré dans nos catalogues, que nous avons nommé « alpha ». Son sang est en état d'incandescence ! Les celulles brûlent comme des filaments de Wolfram.

LE JUGE *(lisant une liste):* Accusé, est-il vrai que dans votre demeure on a découvert: un poste de radio, un poste de télévision, des collections de journaux, des livres, des souvenirs et des albums de famille non déclarés aux équipes pour la salubrité publique? Est-il vrai que vous écoutiez les bulletins de nouvelles?

(Le Dernier essaie de répondre, mais en est empêché par les policiers. Protestations, sifflements.)

ACCUSATEUR 5 *(au Juge):* Notre Institut d'inventions et d'inepties nous communique qu'on a trouvé, dans les manuscrits de l'inculpé, un projet pour une installation universelle d'air conditionné. *(Mouvement d'horreur dans les rangs des Accusateurs.)* L'accusé *(geste vers le Dernier)*, est donc mécontent de l'air que nous respirons, de l'atmosphère dans laquelle nous vivons, ici... *(Aux autres accusateurs.)* C'est là le comble de l'insolence ! Il prétend à de l'air pur !

LE DERNIER *(éclatant):* Le monde est plein de l'air empoisonné par les hommes qui se haïssent ! Un beau

jour, nous en arriverons à nous promener dans la rue en portant des masques à gaz ! *(Exclamations d'adhésion de la part du public.)*

LE JUGE *(agité):* Accusé, n'incitez pas à des actes réprobables ! Gardez votre calme !

LE DERNIER *(protestant):* Mais tout le monde sait combien il est difficile de garder son calme, de nos jours !

ACCUSATEUR 1 *(tirant les conclusions):* Vu la longue activité de sape des bases de notre société mutuelle, convergeante et inamovible, vu l'activité évidente de propagande contre le sommeil et d'instigation collective au rêve, je propose d'accorder à l'inculpé la peine maximum. *(Vacarme.)*

LE JUGE *(après avoir rétabli l'ordre avec sa clochette):* Accusé, avez-vous encore une question à poser? *(La salle s'agite.)*

LE DERNIER *(enlève ses lunettes):* Oui. *(Pause pleine de tension.)* Quelle heure est-il? *(Éclats de rire, rumeur.)*

LE JUGE: La question est repoussée comme n'étant pas fondée !

LE DERNIER *(révolté):* Parce que, cette nuit, quelqu'un a arraché les aiguilles de toutes les montres publiques ! *(Stupéfaction, protestations.)*

LE JUGE *(expliquant):* À quoi bon avoir des montres puisque le temps ne compte plus? ! *(Rumeur et protestations.)*

ACCUSATEUR 1 *(venant à l'aide du Juge):* Réjouissez-vous ! Nous vivrons *(Triomphalement.)* en dehors du temps. *(Huées et sifflements.)*

LE JUGE: Accusé, avez-vous encore quelque chose à ajouter?

(Le Dernier veut parler, mais les policiers l'en empêchent, lui fourrant à nouveau la poing dans la bouche. Le Dernier donne des signes de suffocation. Protestations et sifflements.)

LE JUGE: L'instance se retire pour délibérer, après quoi la sentence sera prononcée.

Les membres du Tribunal sortent de scène tandis que le public s'agite. Les policiers lâchent le Dernier, et le laissent parler après que tous les membres du tribunal eurent quitté la scène.)

LE DERNIER *(éclatant à la suite des Juges et des Accusateurs):* J'ai toujours combattu des hommes comme vous ! Et j'ai été vaincu ! Cette fois-ci, je ne me laisserai plus abattre ! Il est vrai que vous pouvez me réduire au silence. Vous pouvez m'obliger au silence, me laisser sans parole au milieu de la foule. Mais les mots flottent dans l'air que nous respirons et n'attendent plus que la bouche qui les prononce une fois au moins. Et elle les prononcera. Parce que nous en avons assez des interdictions, des compromis et des promesses qui n'ont pas été respectées ! Personne ne détiendra jamais le coucher du soleil ! Qu'avez-vous fait de ce siècle? Un cimetière, une hécatombe, une urne immense où gisent pêle-mêle les imbéciles, les savants et ceux qui ne retrouvent plus leur identité ! ? Vous vous perdrez dans le néant, avec tout votre égoïsme de luxe, prisonniers du tube digestif ! Nous voulons nous aimer sans votre ingérence dans les affaires intérieures d'autres États ! 190 000 enfants naissent chaque jour sur terre, prêts à peupler une ville ou un champ de bataille ! Nous ne voulons pas pourrir dans les tranchées, recevoir des décorations attendries et des roses post-mortem ! *(Criant.)* Je refuse d'accepter la fin de l'homme ! Parce que l'homme meurt autrement qu'une panthère ou une libelulle ! Parce que l'homme meurt autrement qu'une panthère ou une libelulle ! Parce que l'homme meurt autrement qu'une panthère ou une libelulle ! *(Les cinq jeunes filles répètent à l'infini cette phrase: « Parce que l'homme meurt autrement qu'une panthère ou une libelulle ! »)*

. . . . . .

L'ANCIENNE ÉPOUSE: Tu es un as des discours. Mais les paroles ne me satisfont plus ! Qu'as-tu donc fait, je te le demande, pour cette planète malade, à laquelle tu tiens tant? Et pour les hommes qui meurent de faim ou dans les tranchées? Quoi d'autre, sinon d'avoir souffert en même temps qu'eux, sinon d'avoir compati avec eux et de leur avoir envoyé, éventuellement, une lettre de protestation, de condoléance, ou un télégramme de solidarité? Le monde a continué à se déchirer sans tenir compte de tes souffrances !

LE CRIMINEL *(entre en scène avec désinvolture et s'adresse au Dernier):* Tu as été admirable ! Admirable ! J'aurais pu te tuer tandis que tu parlais. *(Il lui donne une bourrade.)* Oui, mais si je le faisais, tes actions auraient monté. Le monde aurait été ému, secoué de sanglots, une rue aurait reçu ton nom et les reporters seraient devenus fous à chercher qui se cache derrière ce crime. Tu m'as plu. Je ne me suis pas trompé. Tu es une victime idéale.

LE BALAYEUR: Eh bien, vous voyez combien le monde a besoin de nous, nous désire? Pour que nous venions et nettoyions... Nettoyer pour qui? Pour ceux qui nous succèderont? Afin qu'ils n'aient plus besoin de manier le balai! Il vaut mieux que nous fassions notre travail, chaque nuit, tranquillement mais sûrement, rue pour rue, trottoir pour trottoir... *(À part.)* Le monde jette toujours de plus en plus d'ordures ! Signe de gaspillage. Et ça, ce n'est pas bien? Savez-vous à quoi sent la poussière sur les pavés? *(Mystérieusement.)* Elle a une odeur de poudre !

LE CRIMINEL *(l'étudiant):* Je tirerai trois fois sur toit. Mais de manière à ce que le monde puisse apercevoir les étoiles à travers les tunnels percés par les balles dans ton corps ! Quelle féerie ! Que de cirques voudront acheter ton corps avec anticipation ! Pour te montrer dans les foires ! Les recettes sont fameuses pour ce genre d'exhibitions...

L'ASTRONOME: Ne t'inquiète pas. Je pense que la vie existe aussi sur les autres planètes... Nous aurons où nous retirer, s'ils veulent à tout prix faire exploser la terre.

LE DERNIER: Ce sera trop tard ! *(Gravement.)* Ce qui est terrible, c'est que ces gens-là suspectent mon existence même, mon essence intime, mon être, le cri de ma vie... Ma présence, en soi, est considérée comme étant néfaste. Mais qui a le droit de décider à ma place? Qui détient le monopole de la raison et de la sanction?

LE MÉLOMANE *(à la Vieille Vamp, parlant du Dernier):* Croyez-vous qu'ils feront jouer la *Missa Solennis* de Beethoven à son enterrement?

LA VIEILLE VAMP: Où vont-ils l'enterrer?

LE MÉLOMANE: Au cimetière de la Bonne-Espérance... évidemment.

LA VIEILLE VAMP *(le reluquant):* Dommage, c'était un garçon bien sympathique. Il avait encore quelques belles années devant soi. Était-il effectivement marié? Avait-il des enfants?

LE MÉLOMANE: On ne le sait pas précisément... Tout est terriblement confus.

LA VIEILLE VAMP *(le mesurant du regard):* Pour un type de ce genre il faudrait un bon cercueil... solide. Celui-là, il est capable de sortir même de son tombeau...

LE MÉLOMANE *(pensif):* Et, pourtant, il mériterait un enterrement exemplaire. Avec l'orchestre symphonique de Monsterland et les fanfares réunies des vétérans de guerre.

LE CRIMINEL: T'es-tu jamais demandé comment tu voudrais mourrir?

LE DERNIER *(le fixant avec mépris):* Je me suis demandé, en revanche, comment je vivrais ma vie, si j'avais de nouveau le droit à une vie... Autrement, bien sûr, mieux ! Parce qu'une vie peut toujours être mieux vécue... Je n'ai jamais compris les lâches qui déclarent sur leur lit de mort que s'ils devaient vivre encore une fois ils vivraient de même. Quelle hypocrisie ! Quelle autosatisfaction !

LE CRIMINEL: Et si, comme dans les contes, on me disait de te tuer, et moi j'avais pitié de toi — car je dois reconnaître que tu m'es sympathique — et je te laissais aller, et j'apportais de la forêt au lieu de ton cœur celui d'un cerf... Comment voudrais-tu mourir si tu pouvais choisir ta mort?

LE DERNIER *(pensif):* Je voudrais qu'il y ait de la neige, beaucoup de neige, comme dans les contes, et je voudrais m'enfuir, un soir, d'ici, et voyager toute la nuit et m'arrêter au petit matin, au lever du soleil, quelque part, dans une gare, très loin... Je voudrais descendre et marcher dans la neige, marcher... marcher... à n'en plus finir...

LE BALAYEUR *(tristement):* Jusqu'à ce que la trace des pas se perde dans les ténèbres...

LE DERNIER: Marcher jusqu'à ce que la trace des pas prenne fin... *(Il porte brusquement la main à son cœur, comme percé soudain d'une grande douleur.)*

(Paraît l'Inconnue, une femme qui était déjà venue en scène de temps à autre, l'avait longuement regardé ou était simplement passé près de lui, le troublant. Entre ensuite, venant de derrière lui, le Premier amour, en robe de mariée.)

L'INCONNUE: Tu as mal?

LE DERNIER *(hoche la tête):* Ça va passer.

L'INCONNUE: Ils t'ont frappé avec leurs mains, avec leurs pieds... J'ai cru que tu allais rendre l'âme!

LE DERNIER: En vérité, c'est mon âme qui est douloureuse! Ce n'est pas mon corps, ce ne sont pas mes blessures qui me font mal, mais quelque chose de bien plus profond, de bien plus profond, c'est la vie qui me fait mal. Cette vie que je rêve sous de si vilaines couleurs... dans mon sommeil.

L'INCONNUE: J'ai écouté les battements de ton cœur... Dieu! quelle révolution!

LE DERNIER *(se souvenant):* La première fois que j'ai entendu battre mon cœur, je me suis effrayé. J'étais un enfant. J'essayais, une nuit, de m'endormir et soudain j'ai senti qu'il y avait quelque chose qui se débattait en moi, tout au fond de moi, et que je m'agitais. C'était comme un tremblement de terre. La peur m'a saisi. De me briser en morceaux, de ne plus pouvoir me ramasser de terre pour continuer mon chemin...

L'INCONNUE *(serre sa tête entre ses mains, le regarde longuement, avec amour):* Je t'aime...

LE DERNIER *(veut se lever, mais son cœur lui fait mal):* Pourquoi faut-il que nous nous rencontrions toujours en rêve? Pourquoi ne pouvons-nous pas nous rencontrer, une seule fois au moins, dans la vie de tous les jours ou, sinon, un jour de fête?

LE PREMIER AMOUR *(derrière lui, en robe de mariée):* Pourquoi n'es-tu pas venu, alors? Je t'ai attendu toute la nuit et j'ai pleuré. Les cloches sonnaient. Les gens riaient et se réjouissaient de l'An nouveau. Il neigeait, il neigeait... Comme si quelqu un eût voulu oublier tout ce qu'il y avait eu entre nous, là, sous la neige... Pourquoi n'es-tu pas venu alors? Pourquoi n'es-tu pas parti, alors?

L'INCONNUE: Nous passons parfois l'un près de l'autre dans la rue. Mais tu n'as pas le temps de me voir et, alors, mon cœur bat si fort que je sens le besoin de m'asseoir tout de suite n'importe où, sur une marche, de boire un verre d'eau et de respirer profondément...

LE PREMIER AMOUR: Je t'ai attendu avec toutes les lumières allumées, une nappe blanche, des couverts brillants... la fenêtre ouverte afin d'entendre tes pas ou du moins les battements de ton cœur qui arrivaient toujours à moi avant toi... Au début, j'ai cru que tu arriverais au dernier moment, avant minuit. Car tous les hommes doivent passer minuit avec quelqu'un.

LE DERNIER: Je ne sais pas pourquoi je ne suis pas venu alors... J'ai cherché des explications, des excuses, mais je n'en ai pas trouvé. Je ne sais pas pourquoi je suis parti alors... J'étais si heureux... J'étais trop heureux et je ne m'en rendais pas compte!

LE PREMIER AMOUR: Je t'ai aimé. Je n'ai jamais aimé comme je t'ai aimé alors. C'était la nuit du Nouvel An. En quelle année? En quel siècle?

L'INCONNUE: Nous aurions tant de choses à nous dire... Nous regarder dans les yeux, nous donner du courage. *(Elle pose la main sur sa bouche.)* Tes lèvres sont fatiguées et brûlées. Tes yeux si clairs et tristes.

LE DERNIER: Que de baisers j'ai donnés. Que de belles choses j'ai contemplées... *(Gémissant, les mains tendues, comme un aveugle.)* Je te cherche depuis longtemps.

LE PREMIER AMOUR: Je t'attends depuis longtemps.

L'INCONNUE: Au début, j'ai eu peur que tu n'existais pas réellement, que tu n'étais qu'un rêve. Toute ma vie j'ai craint que tu n'existais pas. Et maintenant... Je respire ton souffle et je me rends compte que tu existes. Comme c'est bien que tu sois venu...

LE PREMIER AMOUR: Pourquoi n'es-tu pas venu alors? Pourquoi n'es-tu pas parti alors?

LE DERNIER *(en un cri):* Par amour de l'aventure, de l'inconnu. Nous souffrons tous, plus ou moins, de cette maladie! Je voulais voir de mes yeux ce qu'il y avait là... ce qu'il y avait au-delà, dans le rêve. *(Se retournant, avec amour.)* Quoiqu'il en soit, je te remercie. Tu as été mon premier amour... Nous avons tant de beaux souvenirs ensemble, que je me sens aujourd'hui plus riche qu'un Maharajah.

L'INCONNUE: Nous sommes si près, maintenant. Quel silence autour de moi. C'est comme si nous n'avions plus de poids, comme si nous n'avions pas de corps. Nous ne sommes que des respirations! *(Frénétiquement.)* Alors, tu existes vraiment!

LE DERNIER: Maintenant, ici, en rêve, je n'existe que pour toi et je ne veux plus savoir ce qui arrive dans le monde, en cet instant, en dehors de toi, *(Saisi d'un frisson.)* Je suis las.

L'INCONNUE: Et moi, je vis, j'existe, je ris, je crie de joie, je hurle de bonheur pour toi. *(Criant.)* Entendez-vous?! Vous ceux d'ici et ceux de l'au-delà! Entendez-vous?! Je suis heureuse, je suis heureuse, je suis heureuse! *(Elle éclate en sanglots.)*

LE DERNIER: Pourquoi ne pouvons-nous pas nous rencontrer demain, à l'aube, comme maintenant, en rêve?

L'INCONNUE *(soupirant au milieu de ses larmes de joie):* Parce que jamais je ne serai aussi belle qu'en rêve, que dans ton propre rêve, que dans ton propre rêve.

LE DERNIER: Pourquoi? Pourquoi? Je fouillerai toute la terre pour te retrouver... *(L'Inconnue sourit.)* Tu es mon amour, qui rit même quand il pleure...

LE PREMIER AMOUR *(halluciné):* Pourquoi n'es-tu pas venu alors?

L'INCONNUE *(transfigurée):* C'est là le jeu. Toi, tu dois me chercher, et moi, t'attendre. Et, ainsi, nous vivons et nous nous agrippons à la terre de toutes nos forces... leurrés par nos rencontres du rêve...

LE DERNIER: J'ai blanchi en t'attendant. J'ai vieilli et j'ai commis trop de fautes, en te cherchant.

L'INCONNUE: Tu es très beau ainsi.

LE PREMIER AMOUR: Pourquoi n'es-tu pas venu alors? Pourquoi n'es-tu pas venu alors? Pourquoi es-tu parti, alors?

LE DERNIER *(torturé):* Je ne sais pas. Je ne sais pas! Peut-être par désespoir, par égoïsme. Peut-être parce que je n'ai jamais pu aimer autant que tu m'as aimé, toi... Mais j'ai voulu partir, voir ce qui nous arrive sur la terre. Je veux revenir auprès de toi, mais *(Avec douleur.)*, je ne puis retourner si loin. Néanmoins, je te remercie. C'est comme si tu m'avais donné vie... une seconde fois! *(Le Premier amour disparaît.)*

L'INCONNUE: Comme c'est bien que tu sois là, près de moi! Nous avons toujours si peu de temps pour être heureux. Mon amour aux tempes grisonnantes et bruyantes comme une cascade...

LE DERNIER: Quelles belles paroles, mon amour... *(Gravement.)* J'ai décidé de revenir. Demain soir nous nous reverrons sur un autre méridien, dans un beau rêve où les feuilles tombent et les balayeurs de rue nous disent que les traces de nos pas ne s'effacent plus de la surface de la terre... Là où nous serons nous-mêmes, réellement, pour toujours.

LA MÈRE *(derrière Le Dernier):* Tu es malade. Je sais. Pense aux forêts de chez nous, aux fleurs de notre jardin, aux sources de montagne, et marche pieds-nus dans l'herbe tout le reste de la nuit... afin de guérir et de revenir tout propre dans le rêve.

LE DERNIER: Oui, je suis malade, maman. Ce matin, je m'en souviens, je me suis réveillé sans corps, et j'entendais du fond de la terre battre mon cœur...

LA MÈRE: Pourquoi es-tu parti, mon enfant, mon chéri? où es-tu allé? Reviens!

L'INCONNUE: A demain, à six heures, lorsque tombent les feuilles... *(Elle l'étreint, le regarde dans les yeux.)* dans un rêve plus beau et meilleur... *(Elle disparaît.)*

LA MÈRE: Et, lorsque tu reviendras, agrippe-toi fort à la terre afin de ne pas tomber par erreur dans le ciel... *(Elle disparaît dans le noir.)*

LE PROFESSEUR *(surgit des ténèbres, le saisit par les épaules.):* Vous êtes jeune, vos celulles se refont. Mais il faut de la patience et du calme, beaucoup de calme. Vous devez vous dominer, passer sur bien des événements qui ne méritent pas d'être pris en considération.

LE DERNIER: Docteur, il n'y a pas de choses sans importance !

L'AVOCAT: Le mieux serait que vous simuliez l'aliénation. Un homme ayant votre conscience, dans les circonstances actuelles ne peut être que fou.

UN HOMME EN PYJAMA: C'est cela, notre liberté ! Faire tout à l'envers. Nous ne voulons pas sortir d'ici, nous ne voulons rien savoir des autres. Et nous sommes heureux. *(Il pleure.)*

LE PROFESSEUR: Vous êtes, du moins je l'espère, une personne intelligente. Cette maladie se guérit par une cure de sommeil.

LE DERNIER: Mais moi, je veux demeurer éveillé, docteur. Eveillé. Le front sous l'étoile polaire. Et qu'il fasse froid autour de mon front, comme au Pôle Nord, afin que je demeure lucide !

(Rumeur de salle de tribunal. Entrent le Juge, les Accusateurs et le public formé des jeunes gens chevelus, vêtus de manière voyante.)

LE JUGE: *Citoyen, vous êtes condamné à mort (Un frisson de mécontentement agite la salle.)* au nom de tous les hommes qui veulent vivre tranquillement dans ce monde, sans procès de conscience. Toutes les armes qui tireront, à partir de demain matin, se décharger ont sur vous. Tous les criminels qui font leur métier, à partir de ce jour, c'est vous qu'ils tueront. Tous les amoureux qui se rencontrent et se séparent, à partir de demain, c'est de vous qu'ils se sépareront pour toujours. Vous êtes condamné à mourir dans tous les accidents de circulation et dans toutes les catastrophes aériennes, dans toutes les tranchées et dans toutes les tragédies jouées sur la scène à partir de ce jour; vous êtes condamné à mort dans tous les rêves et dans tous les cauchemars des hommes. Vous êtes condamné à mort pour la vie ! Vous êtes libre... de mourir !

(Le Public sur la scène éclate en ovation et en acclamations. Les deux policiers aux casques d'or libèrent le Dernier. Il est soulevé et porté sur les épaules par les jeunes de la scène. Le Dernier paraît ivre de joie, comme un athlète qui vient de gagner un long et torturant marathon. On entend claquer quelques coups de fusil. Le Dernier tombe de sur les épaules de ceux qui le portaient, lentement, comme filmé au ralenti. Effrayés par le bruit des coups de feu, tous les personnages en scène fuient. Le Dernier demeure seul et inerte sur le sol. Entre le Criminel qui cache son revolver et s'approche du Dernier, tout en vérifiant autour de lui s'il n'est pas épié. Il le retourne le visage en l'air et le salue.)

LE CRIMINEL: Qu'est-ce que j'avais dit? Vous êtes, vraiment, la victime idéale. Vous mourez très comme il faut. *(Lui tapotant l'épaule.)* Je vous promet que nous nous reverrons. J'aime bien tuer des hommes comme vous. S'il n'y en avait pas de pareils, je perdrais mon emploi.

(On entend les bruits de la ville qui commence à s'éveiller, au matin. Bruits de pas, portes qui se ferment et s'ouvrent, conversations, tramways. Quelqu'un ouvre un poste de radio et on entend, comme au début, des speakers parlant, de la musique symphonique, des fanfares, des parasites et des signaux Morse.)

DERNIÈRES NOUVELLES:

• L'anthropologue américain Robert Leakey vient d'annoncer qu'un crâne datant d'il y a trois millions d'années a été découvert hier à Koobi Fora, au nord du Kénia. Cette nouvelle et importante découverte prouve que l'homme primitif de cette période était contemporain du singe de type australopithecus. • Une nouvelle réunion s'est tenue mercredi à Genève dans le cadre des pourparlers pour la limitation des armements stratégiques offensifs. • Les autorités douanières et la police de la ville suédoise de Norrköping ont découvert 13,5 kilos d'héroïne pure dans une valise abandonnée. • Le Conseil Fédéral de la Suisse a décidé de ratifier le traité pour l'interdiction d'emplacement des armes de destruction en masse au fond des mers et océans, de même que la Convention concernant l'interdiction de l'utilisation des armes biologiques et chimiques.

(Ces nouvelles peuvent être changées en fonction des événements du moment.)

LE DERNIER *(semble s'éveiller. Il ouvre un œil. Se soulève sur son coude, regarde le public, écoute les nouvelles, les bruits... Il respire, soulagé.)* Cette mort a été terrible! J'ai cru que je n'allais plus jamais m'éveiller. *(Il se lève, ouvre une fenêtre imaginaire, reconnaît le paysage familier.)* Le jour se lève. *(Regardant le public.)* Bonnes gens, éveillez-vous! Le jour est venu. Ouvrez largement les fenêtres pour qu'y entrent le vent et les étoiles qui ne retrouvent plus leurs anciens nids. Laissez s'envoler hors de vos maisons l'oiseau noir de la nuit et respirez l'air pur. L'air pur! Bonnes gens, éveillez-vous! Elle est merveilleuse cette vie que nous vivons ou que nous rêvons, je ne sais plus... Eveillez-vous, éveillez-vous! Ne tournez pas le dos au monde et ne vous laissez pas en proie au sommeil! Depuis toujours il a fallu qu'il y ait quelqu'un qui veillât dans la famille, dans chaque famille, qui veillât à ce que le feu ne s'éteigne pas! Eveillez-vous! Eveillez-vous!

(Les Cinq jeunes filles entrent en scène. Elles s'adressent au public.)

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE: Non! Dormez, bonnes gens, dormez!

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE: Et si, par hasard, vous avez ouvert les yeux pour quelques secondes, refermez-les de nouveau! La vie que cet homme s'imagine *(geste vers le Dernier.)* ne mérite pas d'être vécue!... Dormez, et écrivez votre pièce à vous tout seuls... en rêve.

LE DERNIER *(au public, avec désespoir.)*: Non! Ne dormez pas! Eveillez-vous! Il faut bien qu'il y ait des hommes lucides qui ne peuvent pas dormir, des hommes qui viennent témoigner que je n'ai pas inventé ce cauchemar de toutes pièces, que je ne suis pas coupable de ce délire... Eveillez-vous!

LA TROISIÈME JEUNE FILLE *(bâille d'une manière contagieuse, imitée par des autres)*: C'est ça... C'est ça, bâillez. N'ayez pas honte. Ne craignez pas de défier les manières élégantes. Bâillez et dormez avec volupté.

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE: La Direction de notre théâtre offre un prix au spectateur qui s'endormira le premier!

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE: Bonne nuit... Dormez... C'est si agréable de s'étendre, et de bâiller les cheveux au vent comme une protubérance solaire, de dormir jusqu'à la fin du monde...

LE DERNIER *(exaspéré)*: Non! Noooooon! Ne dormez pas! Ne vous laissez pas en proie au sommeil! Et surtout, ne faites pas semblant de dormir! Nous devons demeurer éveillés. *(Regardant tout autour et écoutant les bruits habituels de la ville qui s'éveille.)* Quelle paix! Quel silence! *(Heureux.)* On peut respirer tranquillement!

(On entend de nouveau quelques coups de fusil et le Dernier s'effondre. Les jeunes filles s'enfuient, prises de panique, et crient.)

LE CRIMINEL *(entrant)*: Non. Pas comme ça. Est-ce possible? Nous gâchons tout. La paix?! De nouveau la paix, de nouveau le silence? La guerre est l'essence de la lutte pour la vie menée par l'homme au long des siècles! A quoi bon avoir tant étudié, si vous n'avez pas appris cette chose élémentaire!? *(Le Dernier semble revenir à lui.)* C'est cela, reprends tes esprits! Et souviens-toi: la guerre, c'est la manifestation suprême des vertus humaines.

LE DERNIER *(protestant et essayant de se lever)*: La manifestation suprême, c'est la paix, parce que c'est la chose la plus difficile à conserver. La manifestation suprême c'est ce silence où chaque homme peut régler sa montre d'après le bruit des pas du dernier soldat revenu du front.

LE CRIMINEL *(exaspéré)*: La paix est une hérésie! La Paix mène à la pourriture, à la paresse, à l'oisiveté, à l'immoralité!

LE DERNIER *(criant)*: L'Homme meurt autrement qu'une panthère ou une libelulle! L'Homme meurt autrement qu'un oiseau ou un rat!

(Le Criminel décharge de nouveau son revolver à plusieurs reprises, et le Dernier s'effondre de nouveau. Les cinq jeunes filles entourent le Dernier et le couvrent

de fleurs, tout en entonnant un chant funèbre.)

LA PREMIÈRE JEUNE FILLE: Tu n'as jamais eu la paix, bien que tu aies toujours parlé de paix. . .

LA DEUXIÈME JEUNE FILLE: Il aurait pu être un homme habituel, un homme comme tous les autres, qui s'occupent de leurs affaires et ne se font pas de soucis pour les affaires des autres. . .

LA TROISIÈME JEUNE FILLE: Ainsi, il est devenu tout à fait ridicule. Il ne laissait plus le gens en paix, il ne les laissait pas dormir tranquilles dans leurs lits séculaires.

LA QUATRIÈME JEUNE FILLE: Ce n'était pas un mauvais garçon. Il était sensible. Une nature de poète. Mais il exagérait. . . Il faisait un drame de tout. . . C'est ça ! Il a pris la vie trop au sérieux !

LA CINQUIÈME JEUNE FILLE: Paix à son âme ! Je l'ai aimé, mais je l'ai aussi renié afin qu'on ne puisse pas croire que nous fûmes complices. Sur un billet de tramway que j'ai trouvé par hasard parmi ses affaires, il avait écrit quelques paroles incompréhensibles: « J'emporte dans l'autre monde ma haine de la guerre et les dernières nouvelles de l'amour ». . . Paix à son âme !

LE DERNIER *(s'éveillant et parlant très naturellement aux spectateurs):* Je regrette d'avoir eu de tels cauchemars cette nuit. *(Regardant en haut, et autour de lui.)* Peut-être que des étoiles tombent, dehors. Peut-être qu'il pleut. Peut-être qu'il neige. *(Aux cinq jeunes filles.)* Ouvrez les portes, pour que l'air pur entre. Respirons l'air pur. *(Les cinq jeunes filles descendent au milieu du public et ouvrent les portes de la salle de spectacle.)* Parfois, nous ne savons pas combien c'est agréable de pouvoir nous réveiller tout simplement chez nous, tranquillement, dans notre lit, avec la conviction que nous avons fait notre devoir en amour jusqu'au bout. . . *(Il inspire et respire profondément plusieurs fois.)* Comme ça. . . Essayez, vous aussi, de respirer. *(Il inspire et respire profondément, comme dans un exercice de respiration, en même temps que tous les interprètes de la pièce qui descendent de la scène dans la salle.)* Quelle paix. Un air pur. Respirez profondément. Comme ça. Respirez profondément. Respirez profondément et rentrez tranquillement chez vous, assurés qu'il ne vous arrive rien de mal, jamais.

Toute la salle inspire et expire profondément, et les respirations bruissent comme les vagues d'une mer calme.)

R I D E A U

En français par RADU TOMA

Nicolae Tonitza

La célébration du centenaire de Nicolae Tonitza nous offre l'heureuse occasion d'exprimer notre admiration pour une œuvre qui s'impose par son excellente qualité picturale autant que par la chaleur qu'elle répand sans ostentation sur les regards fascinés.

Les signes distinctifs de la peinture de Tonitza ne se résument cependant pas au dialogue entre l'artiste et le public sur le terrain d'un trop-plein émotionnel et lyrique. Ils s'affirment aussi par le refus constant de la rhétorique, de l'académisme et de la terreur légiférée de tout cérémonial stylistique gratuit.

La peinture était pour Tonitza une modalité d'exprimer son attitude envers la vie. La mise en forme de positions humaines reflétant des idées et des sentiments se réalise dans son œuvre sur plusieurs coordonnées dominantes. L'art jouait selon lui un rôle « éducatif » pour la sensibilité et « instructifs » pour l'esprit. Afin de remplir ces conditions il devait être le résultat d'une parfaite maîtrise du métier, de toutes ses modalités d'expression. Quant à l'artiste, il devait être un « prophète de son peuple ». Aussi son âme ne lui appartenait-elle pas exclusivement, elle appartenait tout autant à la collectivité nationale qu'elle devait exprimer.

La peinture devait, selon Tonitza, porter l'empreinte du national, refléter clairement « le caractère fondamental du peuple, la beauté des sites et la vie du pays » tout en évitant le régionalisme. La couleur, la lumière, la « vérité » devaient lui assurer un caractère national autant qu'une signification universelle.

L'activité créatrice de Nicolae Tonitza s'étend en grand sur une période de 30 ans, à partir de 1908 environ. C'est au début de cette période que s'étaient imposés dans la peinture roumaine les noms de Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu et Ştefan Luchian, dont l'art, qui assumait et multipliait les valeurs de la peinture contemporaine, illustrait l'affirmation de l'art national à la fin du XIXe siècle. Tonitza développe et approfondit les conquêtes formelles de ses grands devanciers, les intégrant de façon définitive dans la culture chromatique ancestrale de l'art populaire, contribuant ainsi de façon décisive à la constitution d'une culture visuelle spécifiquement roumaine.

Il y des artistes qui ne dépassent jamais les cadres de leur propre personnalité, mais dont la sensibilité est apte à remplir de ses vibrations des espaces vastes, sans quitter pour autant les événements de leur stricte intimité. Celui qui contemple la peinture de Tonitza afin d'en saisir la caractéristique constante est à même de remarquer dans quelle mesure l'homme individuel s'en retire pour faire place au représentant de la collectivité. En effet, les sentiments et les réactions qu'il exprime sont ceux de toute la collecti-

vité, auxquels l'énergie propre à la sensibilité de l'artiste confère cependant plus de vie et de profondeur.

La peinture, les dessins et les écrits de Tonitza, réalisés avec la même passion, la même confiance dans la vie et le même talent, n'explorent pas des domaines différents d'inspiration mais révèlent, avec des moyens spécifiques, la même réalité. C'est sans doute son œuvre dessinée et peinte qui offre l'expression la plus convaincante des sentiments et des idées de son époque. Son œuvre écrite, puisée dans la même source d'inspiration, doit son existence et son crédit surtout à la création plastique qu'elle annonce, explique et complète parfois de façon critique.

Dès le début de sa carrière, Tonitza a refusé toute conception de l'art qui ne permettait pas à l'artiste d'investir la forme de la valeur du vécu, de la sincérité. Ce qui le définit d'emblée, c'est la passion. La passion d'explorer l'univers de la sensibilité humaine à la lumière de sa propre sensibilité, de cultiver la vérité, de sonder le réel autant que l'idéal. L'expression que recherche Tonitza est toujours structurée intérieurement, interprétée par l'idée et exaltée ensuite par la forme. Son désir constant d'utiliser les phénomènes optiques dans la perspective des significations humaines le fait choisir les valeurs qui « stimulent la compréhension et la sympathie ».

Son adhésion directe à l'évidence de la réalité et à la liberté de la vision, pour laquelle la nature est une impulsion et non un frein, l'opulence de la lumière et de la couleur rattachent Tonitza au filon romantique, lui interdisant en même temps les schémas de la multiplication plastique construits selon « certains principes et recettes » visant à des réalisations « purement techniques ». S'ingéniant à comprendre « la logique de la création », l'artiste la relie aux données d'une conception sociale et politique qui déterminera tout au long de son activité le choix de « ce qui mérite et qui ne mérite pas d'être exprimé », en accord avec ses aspirations humaines. L'univers émotionnel de Tonitza, relevant des tendances avancées de son époque, s'affirme vigoureusement dans son œuvre après son entrée en contact serré avec le mouvement ouvrier révolutionnaire du pays. Son œuvre en reçoit cette impulsion de la détermination sociale qui la consacre dans notre culture comme un document révélateur de l'époque aussi. Suivant la dialectique objective de la réalité même, l'art de Tonitza n'est pas dépourvu de contradictions. Insistant sur le contenu héroïque de la vie, le peintre devient lui-même le héros lyrique de sa propre création. C'est ce qui explique l'incandescence de certains de ces tableaux et écrits, autant que le relâchement inhérent aux grands efforts épuisants. Aussi exprime-t-il, l'énergie active autant que le besoin de calme, de méditation, de détente et d'amusement.

Tonitza était « grand par toutes ses qualités — vocation, cœur, talent, magnifiquement agencées » (Tudor Arghezi) mais il n'a pu fructifier son talent que de façon discontinue. Ses dessins des années 1908—1922 évoquent un portrait physique et moral de l'époque, dominée par une crise aiguë, par de graves contradictions humaines et sociales, par le drame de l'homme simple qu'écrasent des institutions dirigées contre son droit élémentaire à la vie. Tout comme chez Daumier au siècle dernier ou chez Georg Grosz et Käthe

Kollwitz dans l'entre-deux-guerres, l'homme que représente Tonitza est l'expression immédiate d'une société à un moment politique et historique donné. L'artiste s'affirme par là comme un chroniqueur authentique de son époque.

Parallèlement à cette intense activité d'artiste graphique, Tonitza essaie, après 1919, de reprendre les mêmes thèmes dans la peinture. Mais, étant donné la relation dialectique entre les idées et les sentiments et leur expression formelle, les thèmes des dessins n'ont pu être repris que partiellement dans le langage de la peinture. Au cours de ces années « de lutte désespérée, jusqu'à la folie » pour maîtriser l'expression picturale spécifique, Tonitza est obligé de manier aussi la plume du journaliste. Sa vie agitée n'a d'ailleurs jamais connu de période dépourvue de soucis matériels accablants, où il puisse se consacrer uniquement à la peinture. Son œuvre picturale représentative est la fruit de quelques années de travail acharné *(*1922—1930*)* non dépourvues d'interruptions et reprise entre 1935 et 1938 lorsque la maladie eut raison de son énergie.

Son style pictural ne s'est pas constitué de façon spontanée, mais au terme d'un lent processus où l'on remarque le renoncement successif aux solutions graphiques d'expression et de rédaction autant qu'au programme spécifique de l'art graphique, plus adéquat aux transports illustratifs, démonstratifs, où le contenu est concrétisé par la représentation directe du thème.

Dessinateur accompli, il composait aisément, spontanément, développant l'idée en plusieurs variantes. Comme Daumier, il travaillait surtout de mémoire, le modèle ou la nature le plongeant dans des états de « nervosité », car ils ne répondaient pas assez à l'intention qu'il voulait exprimer. Il avouait ne travailler calmement que de mémoire, ajoutant toutefois que « la majorité des tableaux ainsi exécutés ont à la base une étude préliminaire sur le vif », étude qu'il détruisait le plus souvent.

La plupart des toiles de sa période de dessinateur la plus active (1919—1924) sont des variantes des images graphiques, présentant le même support thématique et compositionnel et des moyens similaires de concrétisation de la ligne. La ligne circonscrit les figures, interprète le mouvement; onduleuse ou interrompue, elle suggère l'expression des visages, rend les plis des vêtements. Le plus souvent égale, elle est rarement renforcée ou amincie, ne faisant jamais sentir l'ombre et la lumière, mais seulement les limites des formes et des volumes. Quelques touches discrètes de couleur faisant comme des taches dans l'entrelacement des lignes sont posées sur la toile, sans effet de perspective, sans aucune tendance à plasticiser.

Ayant trouvé le filon le plus riche de son talent — la chromatique — Tonitza soumettra à une analyse attentive et insistante sa vocation pour la couleur comme moyen d'expression, qu'il utilisera pour l'accomplissement le plus complet de son credo humaniste. « La peinture est en première et dernière analyse couleur, non pas la couleur-cliché, mais la couleur comme moyen varié d'expression des sentiments les plus divers »; « la couleur est en fonction de ce qu'on veut exprimer; elle doit refléter clairement le sentiment fondamental sur lequel s'étaie la toile. Les couleurs peuvent « chanter », « pleurer », « s'accompagner l'une l'autre », « illustrer une révolte »,

ou « exprimer un frisson de l'âme ». La couleur « gémit étouffée, sourdement, telle un lourd soupir »; ses harmonies sont tristes ou solennelles. elle peut « sangloter », « crier » ou « être dramatique ». Elle aide à exprimer « une symphonie où nous devinons l'agitation profonde et terrible des éléments antagonistes »; mais « la couleur en soi est un élément mort si le peintre ne la fait vivre, révéler des états d'âme infinis ».

Aussi entre la pensée du peintre et le matériel de son art s'institue-t-il un rapport serré. Il pensera et sentira désormais par la couleur, devant laquelle il se sent frémir et saisir d'enthousiasme.

Il est évident que Tonitza a « encastré » — selon le mot d'Eminescu — une idée dans les symboles et les hiéroglyphes des images sensibles. La couleur devient pour lui l'image sensible d'une idée, un signe signifiant, rapporté à l'attitude, à la pensée et à l'émotion humaines, les seules à donner une valeur à l'art.

Si dans ses dessins militants Tonitza fait le réquisitoire des injustices de son temps, dans ses tableaux il affirme ce qu'il peut aimer: la femme et l'enfant, l'intimité du foyer, le visage humain, le paysage éclatant de son pays, les fleurs. Le thème de l'enfant et de l'enfance a trouvé dans son œuvre une illustration à valeur symbolique. Ce thème le préoccupe constamment, le touche profondément et lui offre des expériences précieuses, le faisant explorer les correspondances presque musicales de la couleur, lui permettant de rendre un état de rêverie d'une durée indéfinie par des images d'une inépuisable ingénuité.

Ce thème s'amplifie, devenant somme et harmonie du vécu, de la fantaisie et de la technique picturale, prenant la signification d'une certaine enfance après 1921, lorsque Tonitza, aspirant à une vie plus tranquille, s'installe avec sa famille, pour trois ans à Vălenii de Munte. La nouvelle ambiance, la présence de ses trois enfants et de leurs amis lui offre la possibilité d'une incursion attentive et insistante dans l'univers de ceux « dont l'âme fraîche et pure reflétait comme une source de montagne transparente et claire la suprême beauté du ciel. » Le visage de l'enfant lui apparaît maintenant comme un microcosme qu'il interroge parfois avec une tendresse lucide ou semble autrefois embrasser, vouloir protéger, chasser son inquiétude ou calmer ses craintes.

Des éléments expressifs du visage enfantin, Tonitza préfère les yeux, des yeux perdus dans le conte de fées de l'enfance, des yeux fatigués, tristes ou étonnés, des yeux qui contemplent l'agitation du monde dont ils s'effraient, des yeux qui ne comprennent pas ou semblent connaître la vanité des choses.

Mais le sentiment dominant de ces tableaux, loin d'être concentré dans les seuls visages, est dispersé dans l'harmonie chromatique de toute la surface, dans des touches ou des tonalités de couleur tissées, comme sur les tapis paysans, dans un espace lyrique.

Alliant la couleur à la parole, Tonitza a fixé l'image de son propre monde, un monde méditatif, lyrique, auquel « aucun probleme du temps n'était étranger » (T. Arghezi). Si l'ensemble de sa création porte l'empreinte

de ce monde, c'est dans le motif des « saltimbanques » que le peintre s'implique de façon plus ample, plus claire, qu'il se reconnaît moralement. Le héros de ce motif si fréquent dans les arts plastiques est l'histrion multimillénaire — jongleur, mine ou bouffon-humble serviteur de la joie passagère, qui, pour quelques sous, improvise des caprices, des boutades, des sauts, risquant parfois sa vie. Dans l'interprétation de ce thème, comme dans celle du thème de l'enfant, le peintre se propose de détruire l'illusion, tentative que l'on doit toujours envisager comme une attitude critique envers la réalité. Aussi « les saltimbanques » reflètent-ils de façon troublante le tumulte de la vie de l'artiste, qu'il projette sur le masque du clown pour le contempler, le juger, s'en émouvoir, nous obligeant à y lire son désespoir.

Les nus de Tonitza sont des interprétations de la beauté d'une féminité pure. « Celui qui, devant un nu, se laisse subjuguer par la volupté de la chair et non par la volupté de peindre — commet un grave erreur », notait le peintre à l'époque même où ce thème devenait plus fréquent dans son œuvre. Il ajoutait que ce qui l'intéressait dans l'étude d'un nu féminin était « la grâce et la couleur »: « la grâce sera la mélodie des rythmes linéaires et la couleur, l'ample symphonie où s'insinue cette mélodie. »

Les toiles de Tonitza — des têtes et des portraits d'enfants, des clowns, des nus, des intérieurs, des paysages ou des natures mortes, reflètent l'adhésion de l'artiste à l'évidence de la vie en même temps que son intention d'en révéler l'essence. L'atmosphère de ses tableaux se constitue par la contribution active d'un sentiment à l'affirmation d'une attitude. Le peintre ne se contente jamais de la simple analyse chromatique du matériel visuel. « La suprême volupté — écrivait-il — consiste moins dans la diversité et la profondeur des jeux spirituels que provoque en moi la nature, que dans les aspects auxquels mon esprit aspire et qu'il impose à la nature ». Qu'il peigne des paysages urbains, les après-midis torrides de la Dobroudja dont le paysage lui semblait « ivre intérieurement, desséché par le soleil et tragique dans son aridité » ou « les douces splendeurs » des collines moldaves, Tonitza cherche toujours dans le paysage une signification humaine.

L'activité créatrice de Tonitza coïncide, au plan européen, avec l'époque des grandes recherches formelles. Il fut au courant du débat dramatique autour des problèmes de la forme. En 1909 il assista à Paris aux nouvelles tentatives de renverser la tradition, dirigées non seulement contre l'académisme, mais souvent aussi contre les principes réalistes de construction de l'image artistique. Il suivit attentivement tout au long de sa vie les tentatives d'instaurer l'autonomie de la forme. Ce qui le détermina à adopter une position ferme dans sa création relève de la finalité même de la peinture telle qu'il la concevait et non de ses aspects artisanaux.

Tout en militant pour la conservation du langage pictural traditionnel, Tonitza le lie à l'actualité, à la structure même de la vie quotidienne. Ses moyens d'expression sont délibérément issus de la tradition, mais ce qu'il communique par leur intermédiaire détermine un changement fondamental, fonctionnel de leur finalité. Selon lui, et si important que soit le lien entre la création et la tradition, il n'a de sens qu'en fonction d'une relation plus

profonde — celle qui relie l'artiste à son époque. L'acte de création est, en vertu de son contenu, socialement déterminé par la vie de l'époque. La capacité de refléter la contemporanéité est la pierre de touche de la valeur de la forme en tant que moyen de communication des nouvelles significations.

La fidélité envers le caractère réaliste de la peinture a déterminé Tonitza à dénoncer l'antiréalisme de l'académisme, en tant qu'étalage d'une habileté professionnelle où le tumulte de la vie contemporaine était absent. La tradition signifie pour Tonitza la sélection des valeurs artistiques nationales et universelle qui facilitent l'amplification et le raffinement des moyens d'expression contemporains, dans le milieu spécifique à chaque peuple. L'artiste contemporain doit, à son avis, trouver la forme la plus adéquate aux idées dominantes de son époque, forme qui doit être en harmonie avec le fonds spirituel national. Analysant l'œuvre de certains de ses contemporains — Luchian, Pallady, Petraşcu ou Eder, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Matisse ou Utrillo — Tonitza notait: « Dans l'art, l'histoire se répète: les grands créateurs, ceux qui restent, ont toujours eu en horreur les extravagances de la technique et de l'innovation à tout prix. Ils ont toujours été naturels et simples. »

Affirmant que « l'art, un des biens spirituels les plus beaux et éternels, d'une nature, doit être partagé avec le peuple », Nicolae Tonitza a en vue l'importance de la relation directe entre l'œuvre et la collectivité sociale, de la solidarité humaine par l'intermédiaire de l'œuvre d'art. Sa passion pour la peinture, le dessin et l'écriture est issue de sa passion de vivre, de regarder, de penser et de sentir. Son but, maintes fois avoué et poursuivi avec acharnement, était de produire l'émotion profonde.

La vie n'a pas été généreuse pour Tonitza. Il est mort en pleine maturité, âgé de 54 ans à peine, lorsqu'un créateur — notamment dans le domaine de la peinture — commence à peine à donner sa mesure.

Les 46 années écoulées depuis sa mort ont vu apparaître et disparaître plusieurs générations, mais les vagues de cet écoulement continu n'ont pas effacé son image. Au contraire. Son œuvre de peintre et de dessinateur, l'éclat de son art, son pouvoir d'ennoblir la sensibilité et d'affiner la pensée renaissent avec chaque génération, s'intégrant de façon profonde et définitive dans la spiritualité roumaine.

Tonitza s'est affirmé le long des années comme un classique de l'art roumain, comme un des peintres qui, à partir des expériences fondamentales de l'âme humaine, ont atteint par leur création à l'harmonie, à la plénitude et à la stabilité, créant des œuvres durables où le cœur et l'esprit aiment toujours revenir. Aussi est-il digne de l'estime qu'on accorde aux artistes les plus nobles.

RAOUL ŞORBAN

NICOLAE TONITZA:
Autoportrait (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA:
Paysage bucarestois (encre de Chine)

NICOLAE TONITZA
La Mère et l'enfant (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA
Pagliaccio (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA:
Les Faucheurs (encre de Chine et lavis)

NICOLAE TONITZA:
1919 — vers le vote universel (encre de Chine)

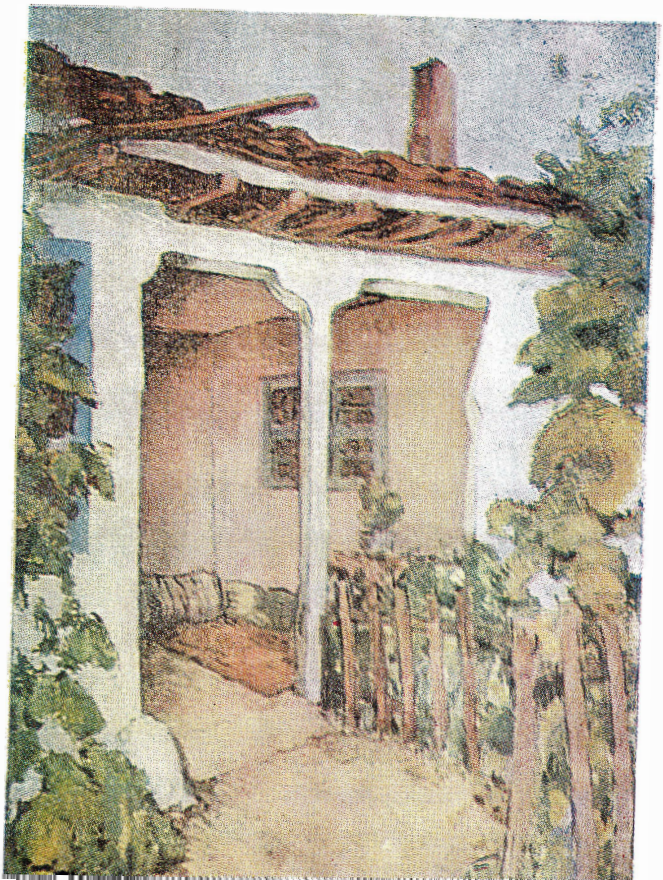
NICOLAE TONITZA
À Mangalia — étude (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA

Mangalia — étude (huile sur carton)

Pivoines (huile sur carton)

Coquelicots (huile sur carton)



***La Cour** d'un vendeur de friandises* (huile sur carton)

Dans le monde des lettres

Comme pour beaucoup d'autres artistes, la vie de Tonitza est intimement liée à son œuvre qu'elle influence aussi parfois. Les données de sa biographie, c'est lui-même qui nous les fournit, avec abondance de détails; non seulement par écrit, mais aussi à travers quelques toiles ou dessins qui semblent des projections, des instantanés de la vie quotidienne de sa famille; telles, par exemple, les émouvantes *Kinderszenen* (Scènes d'enfants), intitulées *Intérieur* (I, II, III, IV), ou les compositions avec des silhouettes de femme vaquant aux soins du ménage... Il n'en est pas moins évident que ses témoignages écrits sont beaucoup plus nombreux, confirmant entre bien d'autres, ses très précoces qualités de dessinateur; il raconte par exemple, que dans son enfance, à Bîrlad, avec ses amis Dumitru Mohor (futur architecte) et Petre Bulgăraş (qui sera lui aussi peintre), ils aimaient jouer au théâtre, interprétant des scènes de pièces folkloriques telles que *Brigands et gendarmes, Iancu Jianu* ou d'autres du même genre, évoquant les courageux hors-la-loi ou haïdouks, et même des scènes des comédies de Vasile Alecsandri, pour lesquelles Tonitza créait les décors. Cette activité précoce de scénographe semble avoir constitué le point de départ de sa vocation de peintre pour lequel la nature jouait le rôle d'une vaste scène où, sous les réflecteurs du soleil, se déroulait un drame immense « entre des acteurs géants: la terre, les arbres, l'eau et le ciel ». Cette vision « shakespearienne » du pasysage exprime, elle aussi le penchant du peintre pour la littérature qui forme, dans sa biographie, un chapitre à part, — moins habituel, peut-être, dans la vie des autres artistes plastiques.

Traducteur de Baudelaire (de quelques vers et de ses *Curiosités esthétiques)* et d'Eugène Fromentin, lecteur passionné de Dostoïevski et de Mihail Sadoveanu, Tonitza ne fut pas seulement un journaliste frénétique, dont la présence était remarquée dans les pages de nombreuses revues (dont: « *Socialismul* », « *Arta română* », « *Cuvîntul* », « *Evenimentul* », « *Cuvîntul liber* », « *Avîntul* », « *Rampa* », « *Flacăra* », « *Hiena* », « *Adevărul* », « *Adevărul literar şi artistic* », « *Vremea* », « *Insemnări ieşene* », « *Viaţa românească* »*)* mais bien un véritable écrivain, qui ne vit pourtant publier qu'un seul de ses livres, un volume de chroniques fantaisistes, malicieusement intitulées « non littéraires ».

Le peintre des enfants les plus adorables que comptent les beaux-arts roumains avait dans ses cartons trois autres œuvres destinées à l'imprimerie: *Scrisori de la copii pentru suflete de copii* (« Lettres d'enfants pour âmes d'enfants »); un album intitulé *Desenul alfabetului viu pentru copiii mici şi copiii bătrîni* (« Dessin de l'alphabet vivant pour enfants jeunes et vieux »), avec une présentation de Ionel Teodoreanu — projet qui ne fut réalisé qu'en 1960, une vingtaine d'années après la mort de Tonitza * — et

* L'album parut par les soins de Barbu Brezianu, qui écrivit aussi le texte accompagnant l'alphabet, et précédé d'une préface de Tudor Arghezi *(N. Réd.)*

Tragi-comedia artistului contemporan (schiţe, scene şi însemnări), « La Tragicomédie de l'artiste contemporain (ébauches, scènes et notes »).

Ses *Chroniques fantaisistes non littéraires*, parues en 1927 (et louées, entre autres par des lettrés fort exigents, tels que Ion Vinea, G. Călinescu et Emil Isaac), sont l'œuvre d'une plume alerte et comprennent des aphorismes, maximes, récits-apologues, sketchs et dialogues imaginaires avec un *alter ego* — ayant pour thème le monde des beaux-arts et les rapports avec les officialités, les amateurs de tableaux et les intermédiaires le plus souvent vénaux. Témoignant une fois plus des interférences existant entre l'écrivain et l'artiste plastique, Tonitza compose soigneusement son volume, l'ornant de motifs décoratifs: la mise en page, les vignettes qui encadrent le titre de chaque chapitre, les dessins ornementaux en bas des 129 pages sont l'effet d'un instinct graphique indiscutable et une preuve de ses efforts de donner à son premier livre un aspect aussi esthétique que possible.

Le ton amer et caustique qui domine dans les *Chroniques fantaisistes* se teinte de dramatisme lorsque Tonitza évoque, en fidèle disciple, son grand contemporain, le peintre Ştefan Luchian, qu'il nomme « source de lumière et de couleur » et « précurseur de la peinture roumaine moderne ». Voici le récit de la visite qu'il lui fit en septembre 1913, lorsqu'il trouva Luchian cloué au lit par la souffrance, le regard tourné vers le ciel, « pâle, le visage émacié par la maladie. Immobilisé dans son lit blanc et modeste comme celui d'une carmélite, il semblait mort. Seuls ses yeux et sa bouche parlaient. Ses yeux profonds, plantés comme deux cris tragiques dans son visage laid, tout marqué de la petite vérole. Et sa bouche — énorme, bonne, sereine, comme un psaume. . . » Ce portrait émouvant ne nous semble lui céder en rien à celui fait par Tudor Arghezi dans une « tablette » justement célèbre, où ce dernier contait la pathétique visite du grand musicien George Enescu près du lit de souffrance de Luchian. Du reste Tonitza se retrouvera aux côtés d'Arghezi en 1916, lorsqu'il unit ses efforts à ceux du poète son ami pour réclamer, en vain, malheureusement, l'organisation d'une rétrospective consacrée au grand artiste. Tonitza comptait d'ailleurs de solides amitiés dans le monde des écrivains, avec Gala Galaction, avec Mihail Sadoveanu, avec Ionel et Păstorel Teodoreanu, avec Adrian Maniu, Cezar Petrescu, Nicolae Davidescu et d'autres poètes et prosateurs qui écrivaient eux aussi des articles de journaux de grande classe.

Dans ses chroniques plastiques, Tonitza construisait parfois des parallélismes paradoxaux, comparant le peintre roumain Camil Ressu avec Derain et les nommant « frères jurés » ou, selon l'expression roumaine, « frères de croix », ou Iosif Iser avec Matisse; plus intéressantes encore étaient les similitudes qu'il décelait entre peintres et écrivains: entre Stendhal et Matisse, entre Dostoievski et Van Gogh, et surtout entre I. L. Caragiale et Honoré Daumier, cette dernière, particulièrement expressive. Cependant, c'est le rapprochement entre Tudor Arghezi et le peintre Gheorghe Petraşcu, cet « orfèvre et merveilleux ciseleur de joyaux », dont « « l'œuvre semble née d'émaux fins et de reflets de gemmes » qui nous semble la plus réussie.

Il convient également de relever les confluences entre la littérature et les beaux-arts dans l'œuvre de l'artiste roumain. Il s'agit là surtout d'interférences de langage, se manifestant au cours des ans, qui se faisaient sentir, par exemple, dans la manière (parfois anecdotique) d'aborder les thèmes picturaux. Certains critiques reprochaient à Tonitza que les sujets de ses tableaux étaient « des pages de littérature colorée où l'art plastique intervient comme noyau de caractérisation et d'expression », où encore qu'il était « un poète égaré qui versifie en couleurs » (Eugen Crăciun). Deux de ses amis, les peintres Francisc Şirato et M. H. Maxy, pourtant favorables à l'art de Tonitza, le « blâmeront » eux aussi, exprimant également l'opinion que certains de ses tableaux n'étaient que « des dessins à légère nuance d'intellectualité », à ascendance littéraire.

Dès 1924, Oscar Walter Cisek disait que la peinture de Tonitza était saturée d'intellectualité, tandis que Ion Vinea constatait le « triomphe de la visualité à travers les paroles » — affirmation clairement prouvée par Tonitza lui-même, dans un texte inédit intitulé *Paysage bucarestois* où il avoue que la vision de l'écrivain et celle du peintre s'allient, se superposent parfaitement, le premier précédant parfois le dernier: « Une grue noire, en fer, verticale et sinistre, griffe la vaste surface de blanc cru. La cour sèche des grandes maisons est entourée de murs solides et prospèrent... Sur l'échine du mur d'enceinte, un matou noir intimidé... »

Ce cadre décrit en paroles se retrouve, identique ou presque, dans le paysage intitulé *L'Automnale* (coll. du Musée d'Art de la R. S. de Roumanie): même immeuble, même grue, même mur « prospère » où sommeille un même matou, noir, bien entendu... Cependant, le peintre y a ajouté, afin de mieux équilibrer la composition, une clôture en teintes rougeâtres et un arbre solitaire portant encore au bout des branches quelques rares feuilles cuivrées, se détachant, comme dans une ancienne estampe japonaise, sur la surface du mur, sous les reflets empourprés du crépuscule...

Les amis de Tonitza-le-peintre étaient parfois inquiets du temps qu'il « gaspillait », disaient-ils, à écrire: et ils n'avaient pas tout à fait tort, si l'on pense que de 1908 à 1938 le peintre fit paraître des centaines et des centaines d'articles dans plus de cinquante publications, non seulement à Bucarest, mais aussi à Cluj, Iaşi, Constanţa et dans d'autres villes de Roumanie. Il y établissait une juste hiérarchie des valeurs, faisait connaître et encourageait les talents ignorés, démasquait les imposteurs ou plaidait avec véhémence pour l'amélioration des conditions de vie de ses confrères.

Cette débordante activité d'écrivain journaliste irrita à tel point Gala Galaction, son confesseur et ami, qu'il l'en blâma avec une ferme douceur, le priant de bien vouloir « congédier » le prosateur prolifique et le critique d'art « afin de demeurer en tête à tête avec le seul artiste ». Et Tonitza, repentent, regrettait d'avoir « perdu tant d'heures productives pendant sa jeunesse en se laissant séduire par la plume » et se demandait: « Où est ta peinture? » puis, soutenait, emporté par un élan d'autocritique, que l'œil doit être nettoyé de toute la scorie des « souvenirs étrangers et de l'épiderme rose-blanc de la

poésie à bon marché », affirmant même qu'il y avait « un abîme entre la littérature et les beaux-arts ».

Ainsi, tout en étant réceptif aux objections qui lui étaient faites, le peintre n'en tentait pas moins de jeter un pont ineffable, un fragile jambage japonais, entre les arts frères. Et c'est justement cette armonieuse confluence qui a ajouté à la personnalité de Tonitza, l'une des plus fortes de sa génération, une auréole particulière dans le paysage des beaux-arts roumains.

BARBU BREZIANU

La Tristesse de Tonitza

Il existe, en nous tous, une volupté certaine à pénétrer dans la vie de nos semblables, à les bien connaître, à les comprendre, née sans doute du besoin non confessé de nous comprendre mieux nous-mêmes. Je ne pense pas, bien entendu, à la pénétration condamnable « par le trou de la serrure », mais à celle licite, que nous offre la publication des journaux (intimes) ou de la correspondance de personnalités dont la vie, l'œuvre — ou les deux — sont incitantes. Si les journaux (intimes) sont presque toujours entachés d'un certain « fard », la pensée de leur publication future obsédant le plus souvent l'esprit de leur auteur, les lettres, plus spontanées, plus tributaires du moment présent, dévoilent, pensons-nous, plus exactement, plus cruellement, la personnalité de celui qui les rédige, et, prises dans leur totalité, les tribulations d'une existence.

Je me suis souvent arrêté devant les toiles de Nicolae Tonitza, avec l'intérêt et la curiosité que l'œuvre de ce grand peintre est en droit de prétendre — bien qu'il ne s'agisse pas dans son cas d'un chef de file de son époque — son impact sur le public étant très grand, quoique fondé, pensons-nous maintenant, sur une compréhension inexacte.

La révision de notre attitude à l'égard de l'œuvre de Tonitza s'est imposée à nous après la lecture de sa correspondance publiée avec piété, rigueur et érudition par Barbu Brezianu et Irina Fortunescu, le premier étant aussi l'auteur de la seule « monographie » digne de ce nom qui ait été consacrée au peintre. Il est évident que ces lettres ont joué un grand rôle dans la composition de la monographie, dans la reconstitution de la biographie du peintre, mais lues séparément, elles jettent une lumière nouvelle, intense, sur cet artiste, torturé par l'incessant combat que se livrent sa force excessive et son impuissance.

La force de Tonitza résidait, assurément, dans la grâce d'art qui était la sienne, dans son inépuisable capacité d'amour et dans le désir dynamisant de construire (une œuvre, des institutions culturelles, un état d'esprit, des voies pour les débutants doués.)

Nous constatons avec une profonde émotion que la première lettre qui porte sa signature et qui date de 1906, c'est-à-dire de ses années d'études, est l'expression de son ralliement au cri d'alarme poussé par le savant Nicolae Iorga pour la défense de la langue roumaine. En dépit de son âge, usant d'un ton d'admiration quelque peu grandiloquente, il adresse à Iorga cette exhortation: « va de l'avant, illustre apôtre de notre peuple !... Lève ton front, apôtre ! Si le présent est sourd, l'avenir t'applaudira », et conclut, pathétiquement: « vive notre langue et nos coutumes ancestrales ! » Le ton romantique, d'enthousiasme juvénile, nous fait peut-être sourire, mais ce qui est certain, c'est qu'un adolescent ne se jette dans l'arène qu'au moment où il se sent prêt à combattre jusqu'au bout, quelqu'en soit le résultat. Et toute l'existence de Tonitza ne fut qu'un combat dans la vaste arène de la culture roumaine, couronné de victoires mais souvent aussi marqué de défaites.

Peintre par vocation, Tonitza a mis toute son âme dans ses œuvres, même dans celles que lui-même ou le jugement de la postérité ont jugées entachées de défauts ou créées pour plaire à un public moins raffiné. Dans la force de l'âge, lorsqu'il avait la perspective nécessaire pour évaluer ce qu'il avait déjà accompli, il confessait à un collectionneur et ami dévoué: « Ce que je sais avec certitude, c'est que devant une toile vide que je dois attaquer avec les couleurs je me sens saisi de crainte et un frisson me secoue pareil, me semble-t-il, à l'inquiétude douloureusement voluptueuse, que ressent une vierge la nuit des noces. J'ai vieilli, maintenant, mais j'ai toujours ce trac. » Une autre fois, à nouveau engagé sur la pente des aveux, il écrivait à un autre collectionneur: « Sois sûr d'une chose: quand je donne un tableau à encadrer c'est qu'il est déjà passé, des dizaines de fois, à travers le tamis de ma critique que tu connais je crois: c'est un tamis des plus fins. » Exigent avec soi-même — comme il l'était aussi avec les autres, du reste ! — il travaillait jusqu'à l'épuisement, l'aube le retrouvant souvent à la table de travail du chroniqueur plastique qui prenait souvent la place du peintre. Persuadé que le « sommeil n'est pas la vie, mais une répétition de la mort », Tonitza travaillait toujours jusqu'à l'épuisement comme si'il avait été au courant de la brièveté de son existence terrestre: 54 ans à peine.

La peinture fut la grande joie de l'existence de Tonitza, mais aussi sa grande douleur, car c'était justement par amour pour elle qu'il ne pouvait s'y consacrer autant qu'il l'eût voulu. Comme le devoir de l'artiste n'était pas seulement de créer des œuvres, pensait-il, mais aussi des hommes, dans le sens moral, le plus élevé de la parole, un climat artistique et des courants bénéfiques d'idées, les heures passées devant les feuilles de papier où prenaient naissance les chroniques d'expositions, les éloges aux collègues lésés, les polémiques acerbes avec l'imposture, l'obtusité, le mauvais goût et la mauvaise foi, accablèrent littéralement son existence. Et lorsqu'il affirmait, en 1931, que « ... je suis presque le seul critique d'art qui guide, depuis 10 ou 12 ans tout le mouvement des arts plastiques roumains, comme une sorte d'arbitre, de précurseur de nouvelles voies », Tonitza plaçait aussi, peut-être dans le plateau de sa balance de critique, le temps qu'il volait à la peinture. La

foi qui était la sienne dans le sens et le but de sa mission ne l'empêchait pas de reconnaître, les amplifiant peut-être, par affection, les mérites d'un confrère de la palette mais aussi de la plume. Il disait de Francisc Şirato, le seul qu'il considérât supéreur à lui-même, qu'il était: «... un critique d'art de force européenne (...) un homme supérieur, dont les valeurs intellectuelles moisissent dans notre société stupide... le seul critique d'art de la Roumanie (le reste étant des littéraires ou des dilettantes plus ou moins fantaisistes) ».

Toujours comme un signe de sa force qu'il sentait capable de raffermir ou de créer les fondements des institutions culturelles nécessaires au développement de la vie artistique, Tonitza s'employait à faire participer notre pays à la Biennale de Venise, mais pas n'importe comment, dans un pavillon construit par nous et qui nous représentât. Se rendant compte des implications du prestige roumain dans le monde, il plaidait contre le présentation à Venise d'œuvres empruntées, dans des collections privées et en faveur d'œuvres qui puissent être vendues, comprenant que ce prestige ne pouvait être affirmé qu'en rendant présent l'art roumain dans les musées et les collections étrangères. Pour ce qui était des rétrospectives organisées dans le cadre de la Biennale, jugeant l'art roumain en rapport avec l'art étranger, avec lucidité et pertinence, Tonitza se déclarait d'accord avec: «... les rétrospectives Grigorescu, Luchian, Andreescu et Baltazar — mais pas avec celles d'Aman, Panaiteanu et Tattarescu. L'internationale de Venise est une occasion de se réunir pour l'art moderne dans l'atmosphère duquel nous vivons tous aujourd'hui, et pas une occasion pour étaler des gloires depuis longtemps évanouies ». Egalement intéressé par le destin des œuvres d'art de chez nous, il affirmait que « la seule chance du musée, c'est d'être servi par un personnel intelligent et permanent. » Toujours bien documenté sur les circonstances ou les lois qui entravaient le libre développement de l'art, l'acerbe publiciste plaidait souvent pour une association professionnelle des artistes, se révoltait « au nom de la dignité de notre confrérie placée sous la censure d'un type effacé par excellence », ou prenait en dérision la proposition qui avait été faite de créer des asiles pour les artistes, disant que ce n'était pas « des lieux de repos qu'il faut à l'art roumain, mais une incitation au travail, au travail intensif. »

Le respect et l'amour de l'art étaient si fort enracinés dans l'âme de Tonitza qu'une bonne partie de son temps, si péniblement partagé, fut consacré à encourager et à guider les jeunes gens qu'il sentait tourmentés par les mêmes affres créateurs que lui-même. C'est avec une véritable vocation pédagogique et une douce sévérité paternelle qu'il leur distribue des conseils, leur fait part de ses tribulations avec les marchands et les proprié-

taires de galeries, leur compose parfois de véritables guides pour le dessin et la peinture, devenus peu à peu des «cours» utiles, dans les pages desquels des générations d'apprentis prisèrent les secrets de l'art expérimentés par un confrère plus âgé mais à l'âme tout aussi enthousiaste et jeune que la leur, et qui voulait bien les leur dévoiler. Le peintre les nommait les « soldats du beau » et les préparait également pour l'art et pour le combat.

Ainsi occupé sur plusieurs plans, et de plus accablé par une famille extrêmement nombreuse qui représentait pour lui un souci permanent, Tonitza ne pouvait pas se consacrer autant qu'il l'eût désiré, à la peinture. Tracassé par les termes des commandes, par l'imminence des expositions, par le besoin permanent d'argent, une moitié de son existence lui semble placée sous le signe douloureux de l'impuissance. Dans ses lettres surgissent les signes de plus en plus fréquents d'une tristesse profonde, du sentiment d'avoir été « obligé de fabriquer de la peinture » du sentiment que « si je n'avais pas eu tant d'obligations familiales j'en aurais vite fini avec ma vie », avec « la lave de mon âme », avec « ma terrible existence », malheureusement épuisée. Cet homme qui affirmait que « l'art nait du trop-plein de l'énergie » en était accablé, l'effort qui lui était réclamé dépassant souvent ses forces.

La plupart de ceux qui ont analysé l'œuvre de Tonitza sans pénétrer plus profondément dans l'existence de cet artiste tellement tourmenté par le feu de la création, l'ont jugée superficiellement, la considérant simple, lumineuse, peuplée de portraits d'enfants et de fleurs. Mais le soleil qui baigne ses paysages se révèle froid, ses enfants sont tristes, et les fleurs fânées avant que le peintre n'achève le tableau. Et même les toiles que Tonitza méprisaient acquièrent une valeur sinon artistique du moins sentimentale.

Pour un artiste qui affirmait qu'il ne « passait à personne par l'esprit que l'art était ou devrait être une religion » et que « l'artiste était un élément utile, dont la société ne saurait se dispenser », la vie ne pouvait être qu'un combat permanent entre la force et l'impuissance, et ce combat ne pouvait être que source de profonde tristesse.

RADU IONESCU

Nicolae N. Tonitza

NOTES SUR L'ART

[TÉMOIGNAGES AUTOBIOGRAPHIQUES]*

Les débuts

— J'ai débuté comme... acteur. J'avais mon théâtre propre, dans la cave de ma maison et j'en tirais des recettes appréciables: huit noix et quatorze boutons que je partageais, après le spectacle, entre les membres de la troupe, conservant pour moi, naturellement, les noix les plus grandes et les boutons de nacre.

Un peu plus tard j'ai eu une troupe ambulante et à cette occasion j'ai été obligé de faire mes débuts de peintre. Je peignais sur les arrière-plans en maçonnerie des terrains vagues où nous nous installions, tout ce que mon imagination de metteur en scène jugeait alors absolument indispensable au succès de la représentation et à la bonne renommée de la direction: des forêts qui ressemblaient à des brosses de cireur et des perspectives de rues qui montaient toutes des collines auprès desquelles mes acteurs semblaient tous de géants, ce qui impressionnait profondément *l'Honn. P.T.* Je savais alors, notre professeur de gymnastique nous l'avait dit, que ce « Honn. P.T. Public » signifiait « Honneur Pour Toi, Public » — parce que tu as venu nous admirer...

Mais mon véritable début en peinture se situe vers 1900, lorsque une vieille dame me « commanda » son portrait à l'huile. La dame m'avait promis quatre lei pour cette œuvre d'art — et la permission de picorer à discrétion des fruits de son jardin pendant toute la période que durerait le travail. Je réussis, bien entendu, à peindre la vieille dame, ce qui n'était du reste pas difficile: toutes les vieilles dames se ressemblent. Mais ma cliente n'en fut guère satisfaite et m'obligea à corriger le tableau, selon des indications fort impératives: elle voulait un nez plus fin, des yeux plus grands, une bouche plus mignonne, un cou plus gros, des boucles d'oreille plus brillantes — à tel point que je me retrouvais soudain devant le tableau d'une fillette de onze ans. La vieille était enchantée (elle comptait plus de 65 ans !) — et s'acquitta fort généreusement en me payant quatre pièces d'argent, neuves et brillantes. Ce n'est qu'au moment où je voulus à mon tour payer ma consommation de *braga* que j'appris qu'elles étaient fausses. Et que je me rendis compte des grands risques que ma carrière de peintre comportait... Ce qu'il m'a été amplement donné de vérifier par la suite.

---

* Les titres entre crochets appartiennent à la rédaction

Voyages

— J'ai beaucoup voyagé et depuis mon plus jeune âge. Je n'avais pas encore seize ans lorsque je visitais Rome pour la première fois. Plus tard, j'ai visité la plupart des villes d'Italie. Mais je n'ai jamais fait des études de peinture proprement-dites pendant mes voyages. Je ne puis étudier que lorsque je me vois établi pour un temps plus prolongé. Je l'ai fait à Iaşi, à Munich et à Paris. Je rêve de faire encore un voyage: aux Indes. Et j'ai encore un idéal d'étudiant: Paris. Oui — parce que, je m'en rends compte, il me faut reprendre mon métier dès le début... (Il me serait pénible que mes anciens professeurs l'entendent.)

Comment je réalise un tableau

— Très calmement, si je travaille à partir de souvenirs. En revanche tout élément de la nature, fût-ce une inoffensive pomme de terre ou un simple paysage, provoque ma nervosité et des migraines. Le trop grand nombre de détails me rend confus et me fait mal. Peut-être parce que je ne me sens pas assez fort pour lutter avec et en triompher. Pourtant, la plupart de mes tableaux, exécutés de mémoire, se fondent sur une étude préliminaire sur le vif — que je détruits habituellement. Quoi qu'il en soit, dans toute circonstance, je pars de la couleur...

Quand le tableau est achevé...?

— Le tableau une fois achevé m'intéresse fort peu. Et parfois pas du tout. Je laisse à d'autres ce soin. Je sens qu'il est achevé au moment où je ne sais plus qu'y ajouter ou enlever. Cela signifie alors que l'onde émotive qui m'avait soutenu pendant mon travail a cessé. Et qu'il serait inutile de continuer en son absence. N'allez pas en conclure que je ne travaille que sous le feu de « l'inspiration ». Je sais, par expérience, que l'inspiration vient en travaillant. Je travaille tous les jours, du matin au soir très tard, par simple discipline — comme le fait n'importe quel pianiste ou violoniste. Nos outils vivants, les nôtres, ceux des peintres — la main et l'œil, — ne doivent pas demeurer oisifs. Ils doivent être sans cesse soumis à l'exercice que Delacroix a fort exactement nommé celui de la « correspondance ». Notre main doit toujours être capable d'exécuter, sans aucune altération, les commandements de notre œil et de notre cerveau, autrement nous sommes perdus pour l'Art.

Ce que je voudrais peindre?

— Tout ce qui est vraiment susceptible d'être peint. Parce que tout ce qui est beau et vous impressionne peut être peint. D'autant plus que tout ce qui est « poétique » doit être interprété à l'aide des couleurs... Il y a des incompatibilités quasi organiques entre certains aspects de la nature et les matériaux dont dispose un art que le public et la critique n'ont pas encore approfondis. D'où tant de malentendus hilarants et de gaffes douloureuses.

(Extraits de *N. N. Tonitza despre arta lui* — « N. N. Tonitza nous parle de son art », interview accordée à Adrian Maniu, in „*Rampa*", 6 nov. 1927)

[DANS L'ATELIER] *

Galaction — Cher Toni, j'ai affaire au peintre Tonitza. Congédie le critique d'art N. Tonitza afin que je puisse causer au seul peintre.

Tonitza — Comment faire?... L'opération est difficile...

Gal. — As-tu vu l'*Avare* de Molière?

Ton. — Oui...

Gal. — Eh bien, alors? Maître Jacques est à la fois cocher et cuisinier, et tu as bien vu qu'il sait distinguer les deux hypostases!

Ton. — Bon... Tiens, je prends la palette, le pinceau, les couleurs... et je jette l'encrier sous le lit.

Gal. — Nous pouvons donc parler, discuter, le critique a été envoyé se promener.

Ton. — Nous le pouvons.

Gal. — Ce critique a mis le feu aux poudres! J'ai entendu que tes distingués confrères des deux sexes, qui ont eu droit à ses remarques, ont formé une ligue afin de se venger.

Ton. — Tu es bien informé.

Gal. — C'est très mal, tout ça! Maître Jacques le cocher casse les œufs de l'autre maître Jacques, le cuisinier.

Ton. — Qu'y faire? Le malheur est consumé.

Gal. — Que penses-tu qu'il arrivera quand tu ouvriras une nouvelle exposition. Tous crieront haro sur le baudet!

Ton. — Je n'ignore pas combien la situation est grave, d'autant plus que l'événement dont tu parles se produira dans une semaine.

Gal. — Tu ouvres une exposition?

Ton. — Avec mon ami Zamfiropol, salle Tacorien...

Gal. — Alors... Il ne me reste plus que de t'entendre en confession.

Ton. — Remplis donc ton ministère... Je me confesse de tout mon cœur triste et passionné de beauté et vérité.

Gal. — J'écoute.

Ton. — Frère Galaction, je ne puis supporter la médiocrité dans l'art! Je ne puis souffrir la peinture - œuvre du dilettantisme! Et je suis profondément malheureux lorsque, dans cent toiles laborieuses, je ne puis trouver le peintre dans aucune...

Gal. — Mais ça, c'est la voix du critique d'art Tonitza. Je n'ai pas besoin de ce révolté! Mets-le à la porte! C'est le peintre Tonitza que je veux entendre faire des plans d'avenir, rêver et pleurer.

Ton. — Alors, regarde autour de toi, voici toutes mes bonnes et mes mauvaises actions! Voici mes pensées les plus rebelles et mes ambitions les plus torturantes. Je lutte contre cette féerie éternellement merveilleuse, que

* Entretien de l'écrivain Gala Galaction et de N. N. Tonitza. Publié par le premier, sous forme d'interview, dans la revue « *Adevărul literar și artistic* » du 16 janvier 1921

vous nommez le monde, et je m'efforce de lui arracher des fragments d'arabesques et de lumière.

Gal. — C'est bien dit ! En vérité , tout ce que je vois là, trahit l'investigation et la douleur. Ton œuvre semble être réalisée au milieu des tourments, à une température élevée.

Ton. — Eh bien, oui, je cherche, je cherche, toujours tendu... Qu'est-ce que je cherche? Je ne le sais ! Je ne suis que très rarement satisfait de mon travail et, souvent, je transperce de mon couteau la vision qui s'agite sur la toile et l'achève.

Gal. — Mon pauvre Toni ! Quelle pitié tu dois inspirer à ces confrères heureux dont le génie de velours essuie la poussière de la planète et confère aux roses des piquants en boule de gomme !

Ton. — Ah ! bien oui ! Ils ont raison de me plaindre... Je suis né insatisfait et inquiet.

Gal. — Et tu as encore un défaut ! Que signifient ces visages torturés? Les attitudes transies et douloureuses? Où as-tu trouvé ces arbres scrofuleux? Les Carpates sont pleins de sapins et de sycomores ! La Vlasia est pleine de chênes ! Pourquoi ne nous offres-tu pas une pastorale, sur l'herbe verte, à la lisière de la forêt ?

Ton. — Je le voudrais bien, mais je ne le peux pas...

Gal. — Je sais que tu as bon cœur, que ce n'est pas la vengeance qui te pousse.

Ton. — La vengeance? Quelle vengeance?

Gal. — Brr ! Ce qu'il fait froid chez toi... Je suis glacé. Tu n'allumes jamais le feu?

Ton. — Mais si, quand j'ai du bois.

Gal. — Tu vois !... C'est ou bien la forêt qui est fâchée contre toi, ou bien toi qui est fâché contre le forêt ! Et il est probable que la même chose t'arrivera avec d'autres personnes, institutions et organisations.

Ton. — J'avoue que je le crois aussi.

Gal. — A qui la faute sinon à toi-même? Tiens, voilà un cas, qui te prouvera à quel point tu te trompes de chemin et accumule les « gaffes ». Tu voulais avoir un grand portrait, une « tête » dans ta galerie. Nous avons tant de têtes à Bucarest... Dieu merci ! Rien que des ministres et des anciens ministres il y en a plusieurs centaines... Plus les avocats, les gens de la finance et autres « personnes sérieuses ». Et toi, qu'as-tu fait? Tu t'es conduit comme Păcală lorsque Saint Pierre l'a enmené dans les cours impériales: de toutes les richesses et de tous les joyaux qui y étaient amoncelés et desquels saint Pierre lui avait dit de choisir, Păcală ne voulut qu'une vieille cornemuse depuis longtemps au rebut. C'est comme ça que tu as peint cette tête, destiné à fonder ta réputation de peintre...

Ton. — Alors, camarade Galaction, que me proposes-tu? Tu veux me mettre à l'épreuve; je te comprends.

Gal. — Mais non, cher Toni, toutefois, vous autres peintres avez d'autres moyens et d'autres responsabilités que nous qui disciplinons la

parole pour le bien des peuples. Pourquoi ne mets-tu pas un peu plus de bonne humeur, d'optimisme, dans tes toiles?

Ton. — Est-ce bien toi qui me poses cette question, ami Galaction? Toi qui a posé pour cette triste « cornemuse » de Păcală? Optimisme, bonne volonté, grâce heureuse! Où veux-tu que je les trouve? Dans ce monde amaigri par le besoin et la souffrance, en loques et nu-pieds, dont nous sommes les fils ou dans ce monde de parvenus, ridicule et méprisant qui nous écrase sous les cartels économiques, sous les combinaisons politiques et sous les roues des voitures?...

Gal. — Frère Tonitza, j'étais venu me reposer un peu et oublier mes peines...

Ton. — Il n'est pas encore temps de se reposer... En attendant, constate encore une fois que l'art le plus sincère, le plus vrai ne saurait porter de nos jours autre chose que des fichus noirs!

CARNET DE VACANCES

Je n'étais plus passé dans la région de Neamţ depuis une trentaine d'années. J'étais un jeune gars alors, mince comme une sauterelle, infatigable et impétueux comme le torrent.

J'ai fait bien des folies à cette époque de débauche et de flânerie — mais c'est justement pour cette raison que j'ai vu bien de belles choses; et j'ai compris et pénétré d'innombrables secrets de la nature et des hommes.

Ayant longuement étudié l'esprit de la Nature et m'en étant imprégné, je me rendis compte que tout ce que j'avais étudié jusqu'alors, à l'école primaire et au lycée, ne signifiait que mémoration stupide en mince vernis. La botanique étudiée me cachait la majesté du sapin; et le hêtre puissant et communicatif ne me chuchotait aucun secret à l'oreille...

Les premières notions sérieuses de météorologie, ce furent les volailles qui me les enseignèrent, et les sangsues, et les araignées...

Mais la découverte la plus importante que je fis au cours de ces tumultueuses explorations d'adolescent, ce fut celle de l'âme roumaine.

Cette âme (que l'école m'avait cachée) je l'ai découverte non pas tant dans les paroles et les chansons de notre paysan que dans sa manière qu'il a de se parer.

D'orner tout ce qui tombe directement sous ses regards à portée de ses doigts.

Je fus d'autant plus fortement impressionné par la beauté expressive du costume, du mobilier et des outils de nos paysans de ces régions de montagne, que j'arrivais d'un petit bourg de la Moldavie du sud...

Là-haut, en revanche, où vivent encore les descendants des gardes-frontières d'Etienne le Grand, quelle splendide harmonie entre le décor environnant, le costume de l'homme et les entailles qui ornent la flûte!

Je me souviens, avec une grande volupté, de la première nuit passée dans la maison d'un paysan des bords de la Bistriţa,

J'avais frappé à sa porte vers les minuit. Sa femme me donna de quoi me restaurer. Puis, — comme j'étais très las — ils me conduisirent dans la « grande chambre » et me couchèrent comme si j'étais leur propre fils. Je m'endormis sur-le-champ — comme une souche.

Lorsque je me réveillai l'aube se levait à peine... D'abord je ne me rendis pas bien compte où je me trouvais... Il me semblait rêver... Mais, à mesure que la lumière bleuâtre du petit-jour pénétrait dans la pièce, à mesure que mes yeux s'ouvraient, la mémoire me revint:

J'avais évadé de grand matin du luxueux hôtel de la Dorna allemande (où la propreté et l'ordre inexpressif m'avaient exaspéré) et m'étais enfui dans la forêt à la recherche des « Toance » de Nicou Gane. Comme je ne connaissais pas l'endroit, les routes et les sentiers, je ne tardais pas à m'égarer. La nuit me surprit sous le couvert des arbres. La peur des ténèbres et des bêtes sauvages me poussait en avant, dans l'espoir de trouver un abri. Mes effrois de cette nuit, je les raconterai aussi aux morts. Enfin, j'entendis le murmure d'un ruisseau et j'aperçus une petite lumière. À tâtons dans l'obscurité, j'arrivai à la maisonnette où je me trouvais en ce moment. Les habits déchirés, tout égratigné, affamé comme un chien — le cœur encore transi par une épouvante mortelle, je frappai à la porte. J'entendis presqu'immédiatement une voix jeune de femme. Elle se rapprocha, tenant en main un morceau d'écorce phosphorescente. Cette lumière argentée et irréelle se réflétait de manière fascinante sous son menton, ses narines et ses orbites. (Je n'ai plus vu, depuis, sinon dans les toiles de Corrège cet effet étrange et divin). Elle me souhaita la bienvenue, me prit par la main — (sans me demander qui j'étais, d'où je venais et ce que je voulais) et me conduisit chez son « homme », dans la maison.

Je me trouvai dans la demeure d'un humble bûcheron.

Mais quel homme et quelle maison !

À la lumière du lumignon, la silhouette de l'homme, celle de son épouse et le décor de l'intérieur me semblèrent beau au delà de toute expression. Le blanc y dominait partout, franc et reposant. A peine sauvé, comme je l'étais, de l'épouvante et des ténèbres de la forêt, ce blanc me ravissait l'âme et me calmait, comme les paroles tendres d'une mère. Ce qui m'impressionna, surtout, ce furent les vêtements qu'ils portaient. Tout, depuis les sandales de cuir à lacets de la femme, et le fichu qu'elle portait sur ses cheveux, jusqu'aux pantalons serrés sur les jambes de l'homme et son chapeau aux larges bords, comme un auvent d'ermitage, tout s'harmonisait avec ce que j'avais vu jusque là, avec le paysage roumain si caractéristique de cette région. J'eus alors l'intuition que les vêtements d'un homme devraient être déterminés par la flore, la faune et le climat où il est né et où il vit... Et je méditais: un Lapon, jeté aux tropiques, abandonnerait sa chemise de phoque et sa fourrure d'ours blanc, et une demoiselle élégante, obligée de vivre au sommet des montagne jetterait ses petits souliers à talons Louis XV et leur préférerait les sandales à lacets, de même qu'elle troquerait sa jupette à la mode pour la jupe paysanne. Mes « méditations » rudimentaires et banales,

d'il y a trente années et plus, m'obsédèrent encore longtemps et m'aidèrent à résoudre un des problèmes délicats de mon métier de peintre: placer les personnages de mes tableaux dans l'ambiance la plus vraie...

(« Însemnări ieşene », juillet 1938)

JOURNAL D'UN PEINTRE

Paris, le 16 décembre 1909

Ce n'est pas dans la variété des couleurs que réside l'art d'un coloriste, mais dans la manière où il sait mettre en harmonie et équilibrer entre elles deux grands masses, prédominantes, de couleur.

Par conséquent, celui qui distingue les nuances de couleur les plus subtiles et les plus nombreuses n'est pas toujours doué d'un don de coloriste.

Il y a une différence entre harmoniser deux masses de couleurs et les équilibrer.

Lorsqu'on harmonise, on tient compte de la qualité des couleurs, lorsqu'on équilibre, de leur luminosité.

Rembrandt savait surtout équilibrer les masses de couleurs.

Carrière aussi.

Les Français Watteau et Corot excellent dans l'harmonie, mais les harmonisateurs les plus subtils demeurent les vénitiens: le Titien et Veronèse en tête.

17 décembre

Je ne sais pas encore comment définir le « caractère », mais il me semble que c'est une chose fort compliquée, une synthèse de plusieurs qualités. L'« expression » est l'extériorisation d'un état d'âme (ou d'un état organique) à l'aide des muscles du visage. Il y a des expressions fugitives et d'autres qui durent davantage.

Les expressions fugitives, passagères, ont peu de rapport avec le « caractère », les expressions durables lui sont plus proches, il me semble.

Beaucoup de portraitistes se voient applaudir pour les portraits « expressifs » qu'ils exécutent. Mais ce n'est pas « l'expression » qui devrait constituer le but des œuvres.

18 décembre

Lorsqu'on se trouve devant une œuvre d'art, il faut en premier lieu se demander: quelle corde de l'âme d'un artiste y vibre-t-elle? puis: comment se fait-il qu'elle y vibre, et avec quelle intensité?

Vous ne trouverez jamais deux personnes normales, spirituellement identiques; d'autant moins deux artistes.

19 décembre

On ne saurait établir un rapport absolu entre deux grandes personnalités artistiques. J'entends le rapport entre leur valeur purement artistique et non pas le rapport entre leur valeur en tant que citoyens pensants, gens de bien etc.

20 décembre

Il est superficiel d'affirmer que la Vénus de Milo est une œuvre d'art parce qu'on y trouve réunies « la proportion entre les lignes et la majesté de la figure », de même qu'il serait superficiel d'affirmer que les mains de Vélasquez ou les estropiés de Goya sont des chefs-d'œuvres parce que... « la laideur des figures s'accorde à merveille avec les proportions tordues... »

21 décembre

Un artiste qui ne connaît pas des moments de découragement déchirant, l'artiste qui ne passe pas à travers les temps lorsqu'il se croit « dépourvu de vocation », n'est pas un véritable artiste.

22 décembre

Un artiste conserve dans les plis les plus intime de son âme — et, généralement sans s'en rendre clairement compte — les éléments de son idéal artistique.

Je dis « éléments » et non pas l'idéal tout entier, car celui-ci ne saurait exister dès le début en lui, entier et accompli.

23 décembre

Créer? Prendre du monde qui nous entoure, du monde matériel ou du monde moral, des éléments disparates, et ensuite les synthétiser, les lier ensemble, en faire une chose entière et logique.

Si cette chose n'est pas baignée dans un esprit de vie, détaché de l'âme même de l'artiste, la « création » n'est pas une œuvre d'art.

L'esprit de cette vie diffère d'un artiste à un autre artiste; il est quelque chose que l'on ne saurait définir ou mettre en balance.

24 décembre

L'unité dans la variété et la variété dans l'unité, voilà la phrase que l'on rencontre le plus fréquemment dans la bouche des « esthéticiens », comme étant une des conditions d'une œuvre d'art. Possible !

Mais alors toute stupidié rigide qui remplit cette condition devrait être douée d'une particule aussi petite que possible de valeur artistique !

25 décembre

La simplicité et même la naïveté des moyens techniques rend plus visible l'émotion de l'artiste;

ou:

L'intensité d'une émotion est en rapport direct avec la simplicité de son extériorisation.

(Par exemple, Puvis de Chavannes dans le *Pauvre pêcheur;* Rembrandt dans les *Disciples d'Emmaüs*, Millet dans *l'Angélus).*

Extraits de la rubrique « Journal d'un peintre » assurée par Tonitza dans la revue « Arta română » de 1908 à 1911).

[L'ÉCLECTISME]

L'éclectisme est, en général, le refuge de tous ceux qui manquent de tempérament et d'imagination.

Parfois, très rarement, les éclectiques sont des artistes accomplis, qui, bien que capables d'extérioriser leur émotion esthétique avec des moyens personnels, n'en recourent pas moins toujours à l'éclectisme que par une impulsion affective.

Si les premiers gagnent à être éclectiques (car, en définitive, ils n'ont rien à y perdre), les derniers ratent leur carrière, tuant leur personnalité à confectionner des œuvres très honorables, composées selon certains « principes » et certaines « recettes », unanimement reconnues pour invulnérables.

L'éclectique n'est pas, habituellement, un émotif — et c'est en vain que nous chercherons à la base de son œuvre une vibration spirituelle.

Et quand il lui arrive d'être un intellectuel, les éléments intellectuels qu'il introduit dans son œuvre, ils ne sont pas chauffés et purifiés par des ondes émotives, semblent vides, rigides, stridentes, dépourvues de sens.

Mais l'éclectique est, à tout instant, une personne douée de volonté.

Par conséquent, tous ses efforts sont dirigés vers un seul idéal: celui des réalisations techniques, qu'il ne peut, cependant, jamais atteindre.

Car la « technique » — c'est-à-dire le procédé matériel — est, en art, un moyen, mais jamais un but.

Ce qui établit la valeur d'une œuvre d'art, c'est la personnalité de l'artiste et son émotion — qu'il extériorise.

C'est-à-dire, son style.

La technique, en soi, ne le dispense que dans la mesure où il sert d'instrument à ce style.

Voilà pourquoi les éclectiques, diligents utilisateurs de procédés différents arrachés au ventre de nombreux styles qu'ils fondent ensemble, ne parviennent jamais à acquérir un style propre.

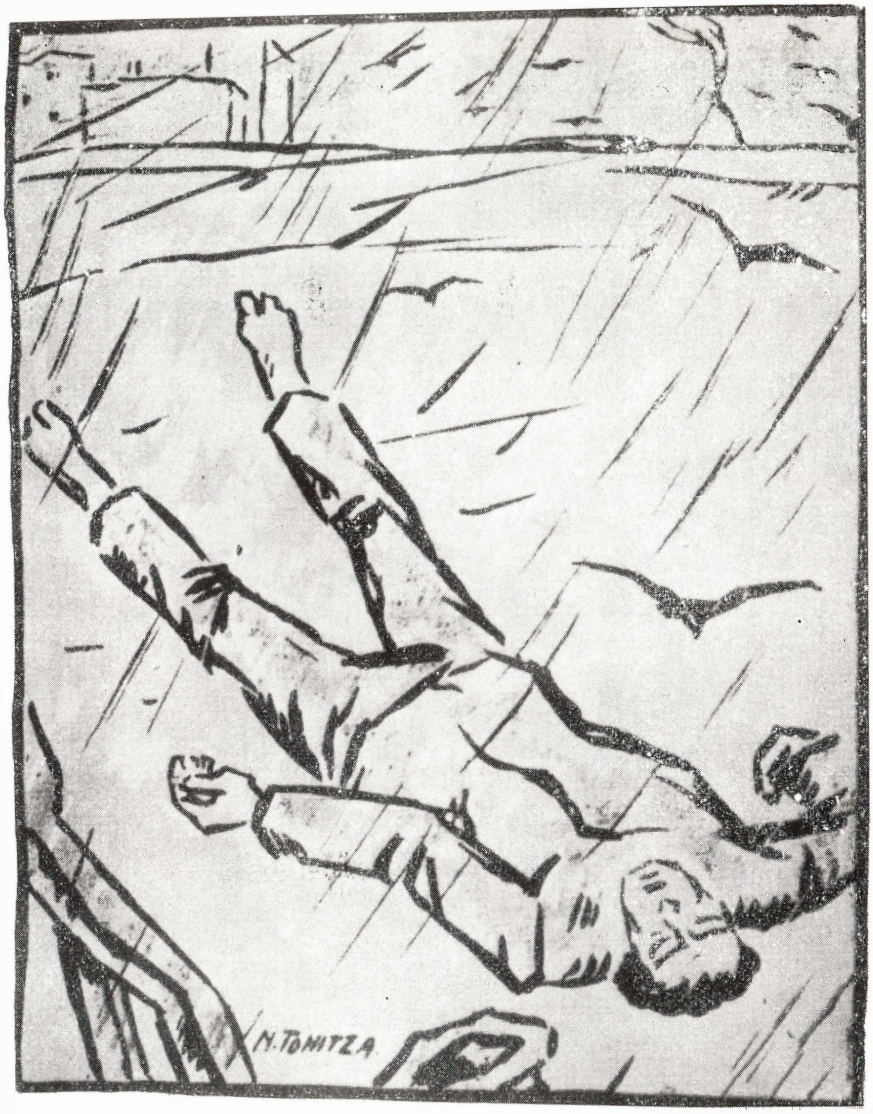
Leur art n'étant pas, par conséquent, la révélation émotive d'une personnalité, ne saurait avoir pour nous la valeur et l'importance qui lui attribuent, en général, ceux qui voient dans les manifestations artistiques uniquement l'étalage d'une dextérité professionnelle.

(Extrait d'une chronique d'art parue in « Avîntul » du 14 décembre 1920)

NICOLAE TONITZA:
La petite Hollandaise (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA
Tête de fillette (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA
Répression (encre de Chine et détrempe)



NICOLAE TONITZA:
Femmes au cimetière (encre de Chine noire et crayons de couleur)

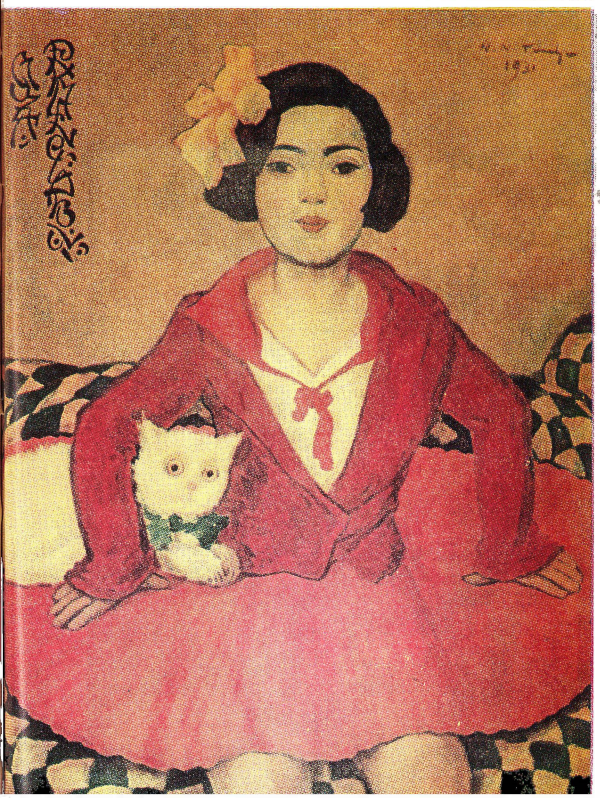
NICOLAE TONITZA:
Portrait de fillette (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA
Tête d'enfant (huile sur carton)

NICOLAE TONITZA:

Katioucha la Lipcvanne (huile sur carton)

La Fillette du garde-forestier (huile sur carton)



Les Frères (huile sur carton

La Muse du pamphlétaire (hulie sur carton)

NICOLAE TONITZA:
Sur la véranda (huile sur carton)

ART ET ÉVOLUTION

En vérité, cher ami, les anciens sculpteurs de l'Hellade furent des artistes sans pareils. Des artistes dans le sens le plus élevé et le plus profond de la pensée.

Vous les admirez, vous vous inclinez devant eux et vous vous croyez, par là, monté dans les sphères supérieures de la compréhension et du sentiment.

Vous les admirez pour leur « perfection » technique, pour leur sens des proportions, pour leur sérénité inégalable.

Mais — en dépit de votre sourire sceptique, — je les admire moi aussi. Je les admire pour l'intelligence de leur métier, pour la logique de leurs œuvres, pour leur grande sincérité et pour leur inébranlable bon sens.

J'entends par intelligence du métier, cette qualité qu'ont certaines natures inspirées de savoir choisir, pour s'exprimer, le matériau le plus approprié à leur sentiment et à leur vision. Beethoven n'aurait pas pu extérioriser son monde intérieur dans le marbre, de même que Michel-Ange n'aurait pas pu le faire par les sons.

J'entends, par logique de la création, la faculté qu'ont certains artistes de déceler ce qui mérite ou ne mérite pas d'être exprimé, lorsqu'ils se trouvent en une atmosphère spirituelle et idéologique déterminée...

J'entends par artiste sincère l'artiste dont l'idéal demeure toujours le même: l'harmonie constante, jamais démentie entre l'œuvre et l'âme de celui qui la crée.

Et vous verrez, dans ce qui suit, ce que j'entends par bon sens en art.

Vous rappelez-vous? Lorsque je vous parlais une fois, de la *Vénus de Milo*, vous avez soupiré avec une mélancolie significative: « Ah !... où réalise-t-on encore de nos jours de telles beautés? »

Si l'on réalisait aujourd'hui *exactement* la même chose — moi, mon cher ami, je ne serais pas du tout satisfait, mais cela n'est pas possible.

En dépit de tous nos efforts, nous les artistes, ne pourrions aujourd'hui nous figurer, ou même exécuter une œuvre pareille, car — hélas ! nous ne sommes pas pareils aux anciens sculpteurs de l'Hellade. Nous pouvons, tout au plus, prendre pour mot d'ordre le principe de leur art: l'harmonie jamais démentie entre l'œuvre et l'esprit qui lui a donné naissance.

Il y a eu en France, au début du XIXe siècle, plusieurs artistes, qui, décidés à réagir contre l'art de boudoir qui persistait encore, héritage du pouvoir passé d'une noblesse fastueuse et légère, se sont mis à faire de l'art... français dans un esprit romano-grec. Le degré de décadence que l'art français avait atteint avant le mouvement de David est difficile à préciser. Mais ce qui est certain, c'est que toute l'école de David ne fut, en dépit des talents incontestés qui l'ont illustré, une lamentable imitation d'un art depuis longtemps disparu. S'étant mis en tête de détruire l'art galant qui, ayant représenté une époque, n'en avait pas moins été une manifestation sincère, David lança ce style calculé, sévère, glacial, qui n'avait rien de l'expression sincère de l'équilibre spirituel grec. Surtout à une époque de bouillonnement

prolétaire et d'essor guerrier — comme le fut la période napoléonienne. À la place d'un art dynamique (qui ne commença, par écho, que bien plus tard, avec Delacroix) il y eut un art statique, hybride qui rééditait l'inertie statuaire des Romains, olympique parfois, grâce aux Grecs, qui ne réussit jamais cependant à atteindre la force barbare des premiers ou l'idéalisme serein des seconds.

L'école de David est morte depuis longtemps en France. En revanche, l'art grec plus que l'art romain, vit encore, et continue à vivre sans avoir rien perdu de son prestige et de sa beauté après tant de renversements et de résurrections de peuples, après tant de lourds siècles qui ont roulé sur l'esprit de l'humanité, poursuivant ses infatigables recherches.

Comment se fait-il que les artistes de l'agile Hellade survivent encore? Parce qu'ils ont eu, plus que personne, l'intuition, qui les a guidés, qu'il leur fallait préférer, dans leur art, non pas l'imitation, mais l'observation.

Quand je dis qu'ils ont préféré l'observation à l'imitation je n'entends pas par là qu'ils n'ont jamais emprunté différents trucs de métier et même les canons que l'expérience d'autres peuples, de civilisation plus ancienne, avait établis. Mais ils n'ont pas cherché à s'approprier l'esprit des autres, ils se sont, au contraire, efforcés d'observer et d'exprimer tout ce qui était leur [ambiance], leurs habitudes, leurs préoccupations, leur enthousiasme, les joies, les douleurs, les espoirs et la représentation physique de leurs contemporains, de ceux d'entre eux qui étaient le plus plastiquement représentatifs. Ils furent donc, en d'autres mots, des contemplatifs — les témoins et les interprètes de leur époque (. . .).

Je vous ai dit un jour, et vous m'avez considéré avec pitié ! — que le plus grand danger, pour un jeune homme qui se consacre à la peinture ou à la sculpture, est d'apprendre à dessiner d'après des plâtres, et surtout d'après des plâtres antiques. Vous m'avez imputé alors, vous en souvenez-vous? — que je n'avais pas le respect de la « tradition », que mon admiration pour les classiques n'était que rhétorique.

Cher ami, les Grecs ont atteint à la perfection uniquement grâce à l'étude de la nature vivante, contemporaine, et non pas par la copie servile de plâtres, représentant souvent maladroitement, d'autres temps, une autre sensibilité, une autre vie. Nous nous efforçons d'atteindre les anciens Grecs, mais nous utilisons pour le faire des moyens diamétralement opposés à ceux dont ils se servaient, et qui n'étaient pas autre chose que la contemplation attentive, passionnée, de la vie contemporaine.

Je suppose que dans votre réponse vous me parlerez de la « perfection de la forme » qui, selon vous, ne saurait être apprise que des antiques.

Mais en art, la forme n'est jamais parfaite par elle-même, elle l'est uniquement par ce qu'elle réussit à exprimer.

Nous voyons aujourd'hui des choses et des gens que les Grecs d'il y a deux mille ans n'auraient même pas pu soupçonner. Nous sommes agités par d'autres sentiments, d'autres passions, d'autres aspirations ou, si vous voulez, par les mêmes, mais avec d'autres nuances.

Par conséquent, l'artiste moderne doit chercher et trouver la forme le plus appropriée aux idées et aux sentiments qui le dominent, lui et ses semblables.

Nous atteindrons à notre tour la « perfection », lorsque nous réussirons à trouver ces formes qui seront au plus haut point en harmonie avec notre esprit et notre âme. Et cela signifiera alors que nous aurons conquis notre style.

Donc, et puisque les Grecs avaient non pas la passion des exercices mécaniques, d'après les plâtres de feu les artistes d'un autre peuple, mais la passion de la nature vivante, de l'observation directe du milieu environnant, dans tout ce qu'il avait de plus localement expressifs — qui de nous deux à raison, qui de nous deux respecte et continue plus fidèlement la tradition? Vous qui criez: « Laissez la nature ! ne voyez-vous pas la perfection de la *Vénus de Milo* ? ou moi qui crie: « A bas les plâtres ennuyeux et inertes ! regardez, comprenez, exprimez la vie présente et découvrez en elle la touche de beauté qui demeure éternelle. . . !? »

(Article publié dans la revue « Ţara de Jos », février-mars 1927)

COMMENT S'ORGANISE UNE COMPOSITION

Un vrai peintre n'organise sa composition qu'au moment où sa vision de cette composition est parfaitement vivante dans son esprit, jusqu'au détail le plus insignifiant et, surtout, après qu'elle lui a procuré une émotion picturale.

Aucun thème compositionnel, quelque grandiose ou impressionnant, ne pourra être accompli, plastiquement, si nous ne possédons pas, au préalable, cet accomplissement intérieur.

Nous ne pouvons y arriver que grâce à une série considérable d'études préparatoires, faites exclusivement pour cette composition.

Procédons par des exemples. Voici comment prit naissance l'émouvante toile de Ştefan Dimitrescu, un chef-d'œuvre de la peinture roumaine contemporaine, intitulée *les Morts de Caşin.*

C'était à l'époque des furieux bombardements allemands qui pilonnaient nos positions dans la région de Caşin *. Le lieutenant Ştefan Dimitrescu avait été conduit dans cet enfer de feu; lorsqu'il passa à travers les villages en ruines après ce désastre, il fut frappé par une scène, parmi bien d'autres, terribles ou tragiques, qui l'impressionna justement pour son silence étonnant et son recueillement: sous le feu de l'ennemi, des paysans veillaient dans une tristesse profonde, mais aussi avec une divine résignation, les membres de leur famille tués pendant les bombardements ennemis.

Le décor était simple et désolant: une cour nue et pauvre. Étendus sur la terre, recouverts du derniers tapis à fleurs qui subsistait du foyer détruit,

* Au cours de la première guerre mondiale *(N. Réd.)*

les morts dormaient leur sommeil éternel. Autour d'eux, debout, les mentons appuyés dans les paumes de leurs mains, des femmes et des vieillards leur tenaient compagnie pendant les derniers moments qu'ils allaient encore passer sous les rayons du soleil. Et le soleil descendait lentement vers le couchant, comme un géant, solitaire et déçu. Derrière lui, le soupir de l'agonie astrale semblait tout recouvrir, hommes et choses. La scène était baignée d'une pieuse et timide lumière à transparences dorées, de myrrhe.

Il est bien entendu que le peintre n'eut pas osé en ces moments solennels, tirer de sa poche son calepin d'esquisses et noter, ne fût-ce que fugitivement, ce dramatique épisode; cela aurait constitué un sacrilège; mais il le nota dans sa rétine, et il s'imprima profondément dans son esprit et dans sa pensée.

De retour dans sa tranchée blindée, il tenta, à la lumière de son pauvre lumignon de soldat, de le reconstituer sommairement, sur une des feuilles de son carnet.

Des semaines, des mois passent; d'autres scènes se superposent sur la rétine de l'artiste, d'autres drames s'impriment dans son cœur.

D'autres croquis sommaires viennent couvrir les feuilles du carnet: un chaos de souffrances humaines, accumulées dans les feuilles de papier, comme dans un fantastique dossier d'apocalypse.

Enfin, les trompettes sonnèrent la fin du massacre. Les soldats, amis et ennemis, surgissent hors des ténèbres humides des tranchées, en guenilles, pâles comme la mort. Certains d'entre eux rient et trépignent, rendus comme fous par la joie; d'autres pleurent, le visage contre la terre, figés comme dans une longue, une interminable génuflexion. Un vieux grognard d'aspect sombre avec de longues moustaches blanches d'antique guerrier lui voilant les lèvres, porte la main en visière à ses yeux et scrute les champs ravagés par les obus où jusqu'à la veille les petites maisons blanches et les petits bois où chantent les rossignols riaient au soleil: il n'y avait plus là que tristesse profonde et un désert infini.

Le lieutenant Dimitrescu commence à esquisser, sur un carnet, ce visage de paysan énergique et calme; mais soudain, comme jaillissant du fond d'un tiroir oublié de son esprit, la scène de Caşin remonte dans sa mémoire, terriblement claire, avec tous ses détails.

Le vieux grognard était, lui aussi, de Caşin.

Le lendemain, dès l'aube, ils s'y rendirent tous deux. Là, dans la cour déserte des « morts », il ne fut pas difficile à Ştefan Dimitrescu d'identifier ses modèles. Avec sa bonhomie tranquille de sage moldave, il les décida aisément à poser pour lui. Ils le firent, un par un, une par une, séparément: de grandes études au fusain, pour les détails des costumes, les gestes et les mimiques; mais il ne fit pas d'études de groupe, d'ensemble: il l'avait encore vivant dans son esprit et dans son premier carnet. Au bout de quelques mois, à Iaşi, il exécuta, se servant de ces documents du front, une esquisse en couleurs d'environ 50 sur 80 cm.

Ce n'est que bien plus tard, au bout de deux ans, qu'il put entreprendre, dans son atelier de Bucarest, une grande composition. Je suivis son travail

jour pour jour, je le vis qui transposait ses esquisses à l'échelle avec la patience d'un maître byzantin; qui revenait sur ces dessins agrandis, soulignant de manière plus caractéristique un pli d'habit, accentuant une expression, donnant de l'ampleur au geste. Ce n'est qu'après un labeur d'ermite, lorsque tout l'ensemble des groupes et tous les détails furent parfaitement mis au point qu'il commença à colorer son panneau: d'abord de faibles tâtonnements de pinceau, avec une couleur diluée, comme une sorte de légère ébauche en aquarelle; puis ayant ainsi établi le ton chromatique général du tableau, ce ton de triste et noble rusticité, il attaqua enfin la toile avec une pâte vigoureuse et définitive.

Cet exemple de méthode compositionnelle est — c'est du moins ce que je pense — la méthode la plus intelligente et la plus sûre quant aux résultats.

Néanmoins, les premiers exercices de composition ne doivent pas prendre pour sujet un thème trop vaste et trop compliqué, qui découragerait trop vite l'enthousiasme du débutant où le mènerait à des résultats superficiels, ce qui serait encore plus dangereux pour sa carrière artistique.

La disposition d'une nature morte, l'encadrement d'un paysage sur le champ du carton que nous voulons peindre, la manière d'équilibrer et de proportionner une tête d'expression ou un nu sur la surface de notre panneau et leur accord constructif avec les éléments de l'arrière-plan sur lequel nous nous proposons de le profiler sont des exercices préliminaires de composition, très utiles et absolument indispensables, même pour un artiste ayant atteint le seuil de la gloire.

(Du volume posthume *Notes sur la peinture*. Bucarest. 1947)

[DE LA PEINTURE]

En art, la sincérité ne saurait être évidente, si l'on ne possède pas le métier.

La «fausseté» d'une œuvre n'est, le plus souvent, qu'une insuffisance d'expression.

Pour moi, la suprême volupté ne consiste pas tant dans la diversité et la profondeur des jeux spirituels que la nature provoque en nous, que dans les aspects que mon âme désire imposer à la nature.

Quand on reproduit la nature, on est son esclave.

Quand on la représente, on la domine.

Si vous avez un cœur d'esclave, ne soyez pas aussi hardi — malheureux! — que de commander à votre maîtresse.

Vous seriez écrasé sous le ridicule.

La nature est un marché riche et vaste, où nombre de gourmands se précipitent à la recherche de primeurs et de produits rares.

L'artiste — éternellement modeste — doit se contenter des restes dédaignés.

Et pourtant il en prépare — pour l'humanité stupéfaite — le festin le plus extraordinaire.

L'art est l'éducateur de notre sensibilité.

Il peut être l'instructeur de notre esprit.

A une seule condition: qu'il ne nous prive pas de l'enchantement.

La conviction d'être original ferme la voie à l'originalité.

Les artistes contemporains s'efforcent d'avancer, sans trêve, du naturalisme d'aujourd'hui — au classicisme.

Cependant, personne ne songe que le terrible massacre mondial a troublé dans le cœur de l'humanité les eaux écumantes du romantisme.

Au reste — dit-on — tous les classiques ont commencé une fois par être romantiques.

Lorsque vous franchissez les barrières de la Nature, vous vous retrouvez errant dans les jardins du symbole.

Si vous voulez y jouir de toutes ses merveilles, soyez aussi simple et naturel que possible.

Tous les éléments de l'univers détestent le figé.

L'art aussi.

L'établir définitivement, signifie la mort — c'est-à-dire le renoncement à la perfection.

Je vous assure: il n'y a pas de sensibilité là où surgit la sensiblerie, de même qu'il n'est pas pénétré de politesse, celui qui attire votre attention sur des faits de politesse.

(De *Notes en marges d'autres notes*, in « Universul literar », 20 juin 1926)

Repères biographiques

1886, 13 avril. Naissance à Bîrlad, de Nicolae Tonitza, l'aîné des cinq enfants de Neculai Toniță. « Mon père était marchand de produits de manufacture. Mon grand-père paternel était propriétaire d'anciens vignobles dans la commune de Cureşti, département de Tutova. Mais je me souviens surtout de mon grand-père maternel. Il portait la moustache coupée, cafetan, casquette et ceinture de soie et pratiquait un métier aujourd'hui disparu: il confectionnait des vêtements de cérémonie, aux ornements précieux qu'il brodait de sa main, selon de vieux dessins amples et sévères, en utilisant des fils de soie colorée, des fils d'or et d'argent. »

1898–1902. Il suit les cours du gymnase réel de la ville natale. « Je reçus ma première boîte à couleur d'un de mes oncles — dont l'appui et l'affection m'ont permis de faire plus tard mes études — vers dix ou onze ans, et mon premier maître de peinture a été le vieux professeur de dessin du lycée « Codreanu » de Bîrlad, nommé Vasile Grossu, qui surveilla mon exercice de début: la transposition en couleurs d'un bas-relief en plâtre. »

1902. Après avoir terminé sa IVe, Tonitza entre par concours à l'Académie des beaux-arts de Iaşi; le professeur Gh. Popovici le choisit pour faire partie de la classe qu'il dirigeait et où il eut pour collègues, entre autres Ştefan Dimitrescu, Grigore Negoşanu et Dimitrie Pavlu.

1903. Pendant les vacances d'été il participe à l'excursion archéologique dirigée par le professeur Grigore Tocilescu, visitant ainsi l'Italie (Rome, Palerme, Naples, Turin).

1904. Avec ses collègues Ştefan Dimitrescu, Constantin Bacalu et Dimitrie Pavlu, il collabore à la peinture de l'église de Grozeşti (Bacău).

1905. Il fait la connaissance d'Octav Băncilă, peintre aux idées socialistes. Le penchant du jeune Tonitza pour le socialisme est évoqué par ses anciens collègues. Poussés par le social-démocrate Dimitrie Pavlu, Tonitza et ses amis étudient les œuvres de Marx et Engels.

1906. Tonitza poursuit ses études dans la classe du peintre Emanoil Bardasare. Il travaille, aux côtés de Gh. Popovici, à la decoration de la chapelle métropolitaine de Iaşi. De ses années d'études, il ne nous reste que peu d'œuvres dont un dessin en couleurs — *La Place Saint-Spiridon* (1906) — remarquable par l'originalité de la vision, par la ligne suggestive, par la mise en page et par la capacité de rendre un paysage compliqué de manière panoramique, qui témoigne non seulement de son talent, mais aussi du savoir acquis à l'Académie de Iaşi.

1907, 4 avril. 40 000 paysans révoltés essaient d'entrer dans la ville de Iaşi. Repoussés par l'armée, ils se retirent avec leurs morts et leurs blessés. Beaucoup des étudiants de l'Académie leur étaient favorables, D. Pavlu et N. I. Atanasiu en tête. Le directeur Bardasare demanda l'exclusion de l'Académie de ces « dirigeants du mouvement d'instigation, d'insoumission et de révolte » et des sanctions contre tous les autres étudiants « qui se sont joints à eux », dont Tonitza, Bacalu et Dimitrescu. Dans ces circonstances, Tonitza se retire de l'Académie sans passer l'examen de diplôme. Aidé par son oncle, il part en Allemagne.

L'étudiant Tonitza ébauche quelques œuvres évoquant les tragiques événements de l'année: une manifestation ouvrière, un groupe de manifestants, un paysage désolé. Il dessine aussi, aux crayons de couleur et au fusain rehaussé de craie, une manifestation socialiste.

1908. Il se fait inscrire à l'Académie royale bavaroise des beaux-arts, dans la classe de Hugo von Habermann. Il expose au *Kunstverein*.

« Ce n'est qu'à Munich que j'ai appris ce que signifie une école organisée et efficace... À Munich j'ai exposé pour la première fois à l'occasion de l'exposition organisée par le *Kunstverein* en l'honneur de Menzel. Les éloges qu'on me fit faillirent me tourner la tête. » À Munich, il y avait encore d'autres jeunes peintres roumains: Marius Bunescu, Grigore Negoşanu etc., venus pour parfaire leurs études. Tonitza y fait la connaissance du peintre Lascăr Vorel et, par son intermédiaire, celle de l'ingénieur roumain, pionnier de l'aviation, Aurel Vlaicu. Il est un assidu des musées et des collections d'art,

visite la rétrospective Van Gogh. Son activité de critique d'art débute en avril par l'article: *L'Importance de la critique d'art*, qu'il envoie à la revue «*Arta Română*» de Iaşi et où il prend en discussion le rôle que joue la critique d'art dans l'éducation artistique.

Sur l'invitation d'Enrichetta Albertini, la belle-sœur du peintre Grigore Negoşanu, étudiante à l'Académie de Munich et fille de l'ingénieur Ariosto Albertini (l'un des collaborateurs de l'ingénieur roumain Anghel Saligny à la construction du pont de Cernavodă sur le Danube), Tonitza a l'occasion de revoir l'Italie (Gênes, Florence, Parme et Milan). Des années passées à Munich on conserve quelques œuvres: un profil d'homme, une étude de portrait, le profil d'une vieille femme, réalisés avec science et précision, mais dépourvus de la liberté qui caractérisera ses œuvres de maturité. Après une année et demie, Tonitza quitte Munich. L'été et l'automne il est de nouveau en Italie. Vers la fin de l'année il s'installe à Paris où il fréquente les ateliers des peintres Edmond Aman-Jean et Pierre Laprade, peut-être même certaines académies libres de Montparnasse. Il y réalise des esquisses et des interprétations d'après Delacroix, Ingres, Daumier, Carrière et Forain.

1910. Il peint des paysages à Paris, à Pontoise, à Courbevoie, à Sannois, à Barbizon; il dessine des scènes de la vie parisienne: enfants, joueurs d'orgue de Barbarie, gens modestes des Halles, de la rue, des gares...

Il peint ces années-là le *Portrait de D. Mohor*, ainsi que la composition *Les Joueurs d'échecs*, où se laisse déceler l'influence de Daumier. Significative pour l'esprit du peintre, âgé de 24 ans, est la juvénile réflexion sceptique écrite au verso du tableau: « Sais-tu bien que les échecs, comme la vie, sont un problème que seuls ceux qui en connaissent les rouages cachés et insignifiants arrivent à resoudre? Dans la vie, comme aux échecs, il faut profiter de l'erreur de l'adversaire, et cela n'est pas immoral du moment que la loi des échecs et de la vie le permet. On peut éviter une défaite aux échecs en ne jouant pas, mais comment éviter d'être vaincu dans la vie? » Au courant de l'hiver, il organise — dans son atelier de Montparnasse — une exposition d'une quarantaine d'huiles et de dessins réalisés à l'étranger. Il reprend sa collaboration à « *Arta Română* » (pages de journal, chroniques). Il traduit et publie dans « *Arta Română* » (décembre 1910 — novembre 1911) des textes sur Millet, Corot, Daubigny, Théodore Rousseau, Rude, du volume *La Capitale de l'Art* d'Albert Wolf (paru en 1866).

Anticipant le futur cycle *De l'univers des gens humbles*, Tonitza publie également dans « *Arta Română* » quelques dessins satiriques *(À travers le monde)*. La rédaction tient à prévenir les lecteurs, à la suggestion de Tonitza, sans doute, que ces ouvrages ne sont nullement « des caricatures pour rire » et pas non plus « les produits d'une personne qui se moque de ses semblables ». En effet, ces dessins reflètent la réalité sombre d'une humanité accablée par le malaise social. Mais le mécanisme de la démarche critique s'exerce toujours dans des structures esthétiques, dans l'aire de l'inspiration artistique, explicite autant qu'originale et vigoureuse. Outre le grand talent de l'artiste, c'est l'affirmation constante de la dignité humaine, l'éloge, presque pieux de la créature humaine, qui confère de la force à l'art de Tonitza.

1911. Il obtient son diplôme de l'École des Beaux-arts de Iaşi (5 septembre) et continue à peindre des églises. En automne, il est appelé sous les drapeaux à l'École d'officiers d'infanterie de Bucarest. Ecaterina Tonitza (née Climescu), évoquant son mari à l'époque où celui-ci rentrait de Paris, écrivait: « Un jeune homme maigre, aux yeux perçants, un faux timide, qui parvint pourtant à gagner ma mère par ses plaisanteries et son espièglerie... » Cependant, ses rapports avec l'école ne sont pas fameux, car son ancien professeur, Gh. Popovici, devenu directeur, le chicane et refuse de l'admettre à l'examen. Ce n'est qu'*en 1912*, après maintes insistances, qu'il est admis au concours de diplôme où il présente une composition: *Nu*, et le *Portrait de ma sœur*.

1913. « En août 1913 nous nous fiançâmes et en octobre nous nous mariâmes au grand mécontentement de ma mère qui avait ses idées à elle sur les artistes, tout comme sur sa fille d'ailleurs. » Il participe au Salon des artistes en vie avec trois tableaux, dont le *Portrait d'Elisa Manoliu* pour lequel il remporte le IIIe prix. Il collabore

avec des dessins à « *Ilustrațiunea națională* » et à la monographie *La Ville de Iași* de N. A. Bogdan, Il peint le caveau de la famille Moruzi (au cimetière « Eternitatea » de Iași).

Il fait la connaissance du grand peintre Ștefan Luchian, à l'époque déjà gravement malade.

1914. Il est nommé professeur suppléant de dessin au Lycée militaire de Iași. Il expose dans le hall du cinéma de Bîrlad; il collabore à « *Evenimentul* », « *Cuvîntul* » et « *Ilustrațiunea națională* ». Il peint la toile *Ticuleana*. En collaboration avec D. Pavlu, Șt. Dimitrescu, R. Schweizer-Cumpăna et Aurel Juquidi, il peint l'église de Netezești (Ilfov), érigée selon les plans de l'architecte Petre Antonescu.

1915. Engagé par le journal « *Iașul* », il y publie de nombreux articles qu'il illustre parfois de vignettes et de caricatures, laissant un document d'un persistante actualité et d'une grande valeur historique sur l'évolution des arts en Roumanie. Ses écrits ont aussi l'incontestable mérite de militer pour la défense et le développement des traditions de l'art roumain.

« . . .L'idéal de ceux qui ont des idéaux dans le Pays roumain est que nous cessions de signer la civilisation occidentale et que nous nous efforcions de faire en sorte que notre pays s'impose, parmi les autres nations, par une culture qui lui soit propre et par un art qui reflète le caractère fondamental du peuple roumain.

L'art n'est pas le même dans tous les pays. Il ne peut être le même. Car l'art reflète le caractère fondamental du peuple qui le produit. » (« *Iașul* », 24 septembre 1915).

1916. Il donne sa démission du poste de professeur suppléant. A la première exposition organisée avec Ștefan Dimitrescu (Bucarest), il présente douze huiles, sept dessins et neuf études. Ces dernières — auxquelles il avait travaillé « avec une obstination diabolique » — devaient figurer dans l'album (non réalisé) *Du monde des humbles*. Il participe également à la XVIe exposition de la société « Tinerimea artistică », à l'Exposition officielle de peinture, de sculpture et d'arts décoratifs de l'Académie des beaux-arts de Iași.

Mobilisé, fait prisonnier lors des combats de Turtucaia et emprisonné dans le camp de Kirdjali (Bulgarie), il se lie d'amitié avec le peintre C. Vlădescu, avec l'écrivain Banea, etc. Il tombe malade de paludisme et contracte un rhumatisme, affections dont il aura à souffrir jusqu'à la fin de sa vie.

1917. Au camp, avec C. Vlădescu, il fait paraître, en un seul exemplaire, cinq numéros d'une revue humoristique illustrée.

1918, avril. De retour à Iași il est contraint de continuer à faire du journalisme professionnel. Il figure à la première exposition du groupe « Arta română » (Iași) avec quelques œuvres.

1919. Il s'établit à Bucarest, où il participe à la deuxième exposition du groupe « *Arta română* ». Pour venir en aide aux orphelins de guerre, il organise, avec Zamfiropol-Dall, une exposition à Govora. Il publie des dessins à caractère militant dans « *Cuvîntul liber* » et « *Avîntul* », ainsi que des articles dans « *Izbînda* », « *Avîntul* » et « *Pacea* ».

À l'appel lancé par l'écrivain Gala Galaction le 4 août dans « *Socialismul* », demandant aux artistes et aux intellectuels de se rallier « à la vague accrue du prolétariat ouvrier », Tonitza répond par des articles et des dessins, exhortant les artistes à « faire bloc et à combattre côte à côte avec les prolétaires manuels ». Dans les dessins publiés au cours de cette période, Tonitza glorifie les luttes révolutionnaires du prolétariat roumain et condamne les répressions du mouvement ouvrier.

1920. Il organise avec Ștefan Dimitrescu une deuxième exposition, participe à la IIIe exposition du groupe « Arta română » et à une exposition collective (où exposent également G. Petrașcu, M. Bunescu, etc.) exécute les illustrations du livre *Insemările unui prizonier* (« Le Carnet de notes d'un prisonnier ») de Millian Maximin. Il peint *L'Enfant de la fleuriste*, *L'Homme d'un monde nouveau*, *Femmes pauvres au cimetière*, etc. Il dessine la couverture de la carte de membre de syndicat de 1920.

Il continue de collaborer avec des articles et des dessins à différents journaux (« *Avîntul* », « *Cuvîntul liber* », « *Izbînda* », « *Fapta* », « *Socialismul* »). Dans une chronique consacrée à l'exposition de Iosif Iser, Tonitza formule nettement sa conception sur l'art en tant qu'expression de l'actualité. Tout le changement intervenu

dans la vision picturale est déterminé — précise-t-il — par les transformations de la vie sociale. « L'artiste moderne, à l'encontre de celui du passé, est le chroniqueur d'un monde qui s'effondre dans une vertigineuse et incessante agitation, d'un monde bien plus vaste et plus complexe que celui contemplé par nos devanciers. C'est pourquoi, à la place de la quiétude d'antan, l'artiste moderne met plus d'âpreté... plus de volonté à saisir et à rendre le fantastique kaléidoscope du monde actuel. Et comme les aspects qui lui sont présentés et qui le préoccupent sont infinis, il les embrasse d'un rapide coup d'œil... et les exprime dans des formes des plus simples, des plus claires, des plus larges et des plus synthétiques. » (« *Avîntul* », 13 janvier 1920.

1921. *Première exposition personnelle* à Bucarest (au Salon « Arta », janvier-février). Il expose 78 œuvres, dont *L'Homme d'un monde nouveau, L'Enfant de la fleuriste, Le Prisonnier, La vieille fabrique.* Il exécute — avec Camil Ressu et Ştefan Dimitrescu — des prototypes de vases pour la fabrique de céramique « Troiţa », ainsi que plusieurs modèles pour l'atelier de poterie du peintre Aurel Popp de Satu Mare. Il participe à la IVe exposition du groupe « Arta română », au premier Salon des humoristes roumains et à l'Exposition de la poterie artistique roumaine. Il s'établit à Vălenii de Munte. Il peint des têtes d'enfants, des portraits et des paysages. Il collabore à « *Avîntul* » et à « *Cuvîntul liber* ».

Sur l'initiative d'un groupe d'artistes ayant à sa tête Camil Ressu et Marius Bunescu est convoquée, le 12 mars 1921, une assemblée générale des artistes de tout le pays. À cette occasion est fondé le Syndicat des beaux-arts, l'une des associations d'artistes la plus vigoureuse qui réunit les efforts de tous afin de leur permettre de s'organiser et de défendre leurs droits contre les compromissions. À la veille de cette assemblée, les articles de Tonitza font entendre les échos d'une prise de conscience dans les rangs des artistes.

1922. Il participe à la Ve exposition du groupe « Arta română ». On lui confie la rédaction de la revue « *Artele frumoase* » (janvier — mai). Il voyage en Transylvanie où il fait la connaissance du peintre Alexandru Szolnay.

1923. Il participe à la VIe exposition du groupe « Arta română » et au Salon des humoristes. En été, il peint à Techirghiol, en Dobroudja. Il publie des articles dans « *Tineretul socialist* », « *Clopotul* », « *Rampa*», « *Spre ziuă* ».

1924. *Exposition personnelle* à Bucarest (61 huiles et 12 aquarelles). A la VIe exposition du groupe « Arta română », il expose deux œuvres; deux autres sont exposées au Salon officiel. Il participe également à la XIVe Exposition internationale de Venise. Il rentre de Vălenii de Munte à Bucarest.

1925. *Exposition personnelle* à Bucarest (100 œuvres). Il participe à plusieurs expositions collectives: l'Exposition d'art roumain ancien et moderne au Musée du Jeu de Paume (Paris), le Groupe des peintres moldaves de Bucarest (à Iaşi), etc. Il se retire du groupe « Arta română » pour fonder — avec le sculpteur Oscar Han et les peintres Francisc Şirato et Ştefan Dimitrescu — le « Groupe des quatre ». En été, il peint à Sîmbăta de Sus (Făgăraş), Mangalia et Techirghiol. Il commence à collaborer à « *Universul literar* » et à « *Lumea* ».

1926. A la première exposition du « Groupe des quatre », Tonitza expose 36 œuvres. Il travaille à Năsăud, en Transylvanie. Il participe à l'Exposition des peintres et des sculpteurs roumains représentatifs et au Salon officiel. Collaboration intense à « *Universul literar* ».

1927. À la deuxième exposition du « Groupe des quatre » il présente 26 peintures (dont *Le vieux clown, Le jeune clown, Irina).* Il constitue le recueil, *Cronici fantaziste neliterare* « Chroniques fantaisistes non littéraires »), aux éditions I. Brănişteanu, qui comprend des aphorismes et des allégories de même que 18 articles. Il expose au Salon officiel et à l'Exposition organisée lors du Congrès de la presse latine. Il publie des articles dans les revues « *Universul literar* », « *Rampa* », « *Contimporanul* », « *Sinteza* » et « *Ţara de Jos* ».

1928. *Exposition personnelle* à « Căminul artei ». Il participe également à la IIIe exposition du « Groupe des quatre » (35 œuvres) et au Salon de dessin et de gravure. À l'« Académie » (libre) créée par C. Vlădescu, Tonitza enseigne les arts décoratifs. Il publie des articles dans

« *Dreptatea* », « *Cuvîntul* », « *Ţara de Jos* » et « *Adevărul* ».

1929. Il présente 30 œuvres à la IVe exposition du « Groupe des quatre » (paysages de Mangalia et de Năsăud, portraits, nus, natures mortes). Il participe au Salon de dessin et de gravure et à l'Exposition internationale de Barcelone où il remporte le « Grand Prix ». *Exposition personnelle* aux Galeries d'art (50 études). Il publie des articles dans « *Adevărul* », « *Săptămîna literară* », « *Viaţa românească* », « *Bilete de papagal* », « *Farul nou* » et « *Cuvîntul* ».

1930. Il est présent avec 33 œuvres à la Ve exposition du « Groupe des quatre ». Trois *expositions personnelles:* aux Galeries d'art (96 œuvres — huiles, aquarelles, pastels et dessins), dans le foyer du théâtre « Comedia » (aquarelles) et une exposition d'atelier (dessins de Mangalia). Il participe au Salon officiel, au Salon de dessin et de gravure, à l'Exposition d'art moderne roumain de Bruxelles, Amsterdam, la Haye, Anvers. Il publie des articles dans « *Curentul* », « *Viaţa românească* », « *Politica* », « *Mişcarea* ».

1931. Il expose au Salon officiel, au Salon de dessin et de gravure et à l'Exposition d'art roumain moderne à l'occasion de la XVIIIe Conférence de l'Union Interparlementaire; il participe à l'exposition de professeurs et des anciens élèves de l'Ecole des beaux-arts de Iaşi; il organise la première exposition internationale de l'enfant; il exécute des illustrations pour des livres didactiques. Il publie des articles dans « *Vremea* », « *Păreri libere* », « *Şcoala şi viaţa* », « *Cultura poporului* », « *Rampa* » et dans l'almanach du journal « *Curentul* ». Afin d'améliorer sa situation matérielle qui avait eu à souffrir de la crise de 1929—1933, Tonitza participe à un concours pour la peinture de l'église Sfîntul Gheorghe Nou de Constanţa. Le 19 avril, Tonitza, C. Bacalu et Jean Buiuk gagnent le concours et obtiennent la « tâche d'honneur de peindre » l'église. Il fallut pourtant l'intervention ferme du professeur Nicolae Iorga, premier ministre à l'époque, qui disposa que « la peinture soit confiée à Monsieur Tonitza. Il est inadmissible de traiter les questions d'art par de vulgaires machinations ».

1932. Il expose au Salon officiel de dessin et de gravure. Il élabore *Desenul alfabetului viu* (« Le Dessin de l'alphabet vivant ») et exécute les illustrations du livre pour enfants *Fram, ursul polar* (« Fram, l'ours polaire ») de Cezar Petrescu. À l'apogée de sa carrière, il fait une émouvante confession publique, affirmant qu'« après 12 mois de privations et d'épuisants efforts » il n'était parvenu à couvrir, par son travail, « ni le coût des matériaux, ni le paiement des modèles, ni même le sauvage loyer des salles d'exposition. Pour ne pas parler, bien sûr, du strict nécessaire pour la vie de sa famille. . . » (l'Almanach de « *Curentul* »).

1933. Il participe à la VIe exposition du « Groupe des quatre » avec 72 ouvrages, dont dix *Études d'icônes sur verre*, inspirées de la peinture paysanne. Il expose au Salon officiel. En été, pendant qu'il était en Dobroudja, il apprend la mort de son ami Ştefan Dimitrescu. L'Académie des beaux-arts de Iaşi recommande Tonitza pour occuper la chaire de peinture devenue vacante par la disparition de Dimitrescu. Revenu à Iaşi, Tonitza déclare vouloir se consacrer désormais uniquement à la peinture, isolé dans son atelier « comme un blaireau dans son terrier ».

1934. Il participe à la VIIe exposition du « Groupe des quatre » où Ştefan Dimitrescu figure à titre posthume. Pendant l'été, Tonitza dessine à Piatra Neamţ et dans la vallée de la Bistriţa et peint sur le littoral de la mer Noire. Il expose avec les peintres Gheorghe Petraşcu, Francisc Şirato, Marius Bunescu et P. Iorgulescu-Yor au siège de la revue « *Arta şi omul* ». Il collabore à « *Arta şi omul* » et à « *A. B.C.* ».

1935. La société pour les rapports culturels entre la Roumanie et l'Union Soviétique est créée, dont l'acte constitutif porte aussi la signature de Nicolae Tonitza. Avec George Enescu, Traian Săvulescu, Alexandru Sahia, etc. Tonitza fît partie du Comité de direction de la société.

Il participe, avec 80 œuvres, à l'exposition du « Groupe Şirato, Han, Tonitza », à l'exposition des ateliers de l'Académie de Iaşi et à l'Exposition d'art roumain de Bruxelles. *Exposition personnelle* dans la salle du Syndicat des beaux-arts. Il peint à Balcic; avec un groupe d'étudiants de l'Académie de Iaşi, il commence les travaux de peinture à l'ermitage de Durău (travaux qui se prolongent jusqu'en 1937).

1936. En hiver, il peint à Balcic. Il expose au Salon officiel de dessin et de gravure. Il

publie des articles dans «*Vremea*» et «*Zorile*».

1937. Il est nommé recteur de l'Académie des beaux-arts de Iaşi. Il expose au Salon officiel d'automne de dessin, de gravure et d'affiche. Le jury de l'Exposition internationale de Paris lui confère le Diplôme d'honneur.

1938. Exposition Şirato-Tonitza à Bucarest. L'Académie roumaine lui confère le prix «Elena et Gheorghe Vlasto». Dernières collaborations à la revue «*Insemnări ieşene*». Malade, Tonitza ne peut plus continuer son activité et souhaite être transféré à Bucarest.

1939. Il expose au Salon officiel de peinture et de sculpture, au Salon de dessin et de gravure et à l'Exposition Internationale de New York. Il essaie, une dernière fois, de peindre à Sinaia un paysage. Le Ministère de l'Education Nationale annonce au professeur Nicolae Tonitza par l'adresse officielle du 22 juin qu'il a été congédié «pour cause de maladie».

1940. «Le soir du 27 février 1940 le tourment se mue en calme — relate la femme du peintre —, un calme qui pour lui est définitif, sur le lit étroit de l'hôpital où je l'avais fait transporter dans l'après-midi même; je m'étais reproché de ne pas l'avoir peut-être assez bien soigné chez nous. Les garçons, je veux dire mon fils et ses amis, médecins eux aussi, se rendaient parfaitement compte qu'il n'y avait plus rien à faire, mais, pour ne pas me contredire, ils m'avaient laissé le transporter, inutilement, à la clinique.» Nicolae Tonitza a été enterré au cimetière militaire Ghencea de Bucarest. Il figure à titre posthume au Salon officiel.

1942–1943. Des œuvres de N. Tonitza sont exposées à «Căminul artei» et à l'Exposition d'art roumain contemporain de Berne, Zürich, Bâle et Stockholm.

1945. Des œuvres de Tonitza figurent à l'exposition «La France vue par des peintres roumains», organisée au Musée «Toma Stelian» de Bucarest.

1947. Petre Hîrtopeanu rédige le volume *N. N. Tonitza despre pictură* («N. N. Tonitza sur la peinture»), avec une préface de Francisc Şirato — recueil des cours donnés à Iaşi, complété par plusieurs articles du peintre.

1954. K. H. Zambaccian publie la monographie *Tonitza*.

1955. *Exposition rétrospective Tonitza*, organisée par le Conseil populaire de la ville de Bucarest. Des œuvres de Tonitza figurent dans l'Exposition Internationale de New Delhi.

1957. *Exposition de dessin et de gravure Tonitza* (60 œuvres inédits) au Musée Brukenthal de Sibiu.

1959. Des œuvres de Tonitza figurent aux expositions d'art roumain de Belgrade, Budapest et Minsk.

1960. Barbu Brezianu publie le cahier réalisé par Tonitza en 1932, *Desenul alfabetului viu pentru copii mici şi copii bătrîni* («Le Dessin de l'alphabet vivant pour les enfants jeunes et vieux») y ajoutant un texte illustratif. Le volume est préfacé par Tudor Arghezi.

1961. Exposition de peinture de Pallady, Petraşcu, Steriadi et Tonitza au Musée Brukenthal de Sibiu. Des toiles de Tonitza figurent à l'Exposition d'art roumain du XIXe siècle à nos jours, ouverte à Paris.

1962. Raoul Şorban publie le recueil *N. Tonitza — Scrieri despre artă* («N. Tonitza — Ecrits sur l'art»), avec un avant-propos de Tudor Arghezi. Petru Comarnescu fait paraître la monographie *N. N. Tonitza*.

1963. Parution de la plaquette *Tonitza* d'Amelia Pavel.

1964. *Grande exposition rétrospective N. Tonitza*, organisée au Musée d'Art de la R. S. de Roumanie, par les conservateurs Georgeta Peleanu, Ştefan Diţescu et Stela Ionescu; un catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste est publié à cette occasion. Une deuxième édition du volume *N. Tonitza — Scrieri despre artă* est publiée.

1965. Parution de la monographie *Tonitza* de Raoul Şorban (en roumain et en versions anglaise, française, allemande et russe) et l'album *Tonitza* avec une préface de Corneliu Baba. À 25 ans depuis la mort de Tonitza, l'Académie de la R. S. de Roumanie lui consacre une séance commémorative: Corneliu Baba et Barbu Brezianu y présentent des communications.

1967. Barbu Brezianu publie la monographie *Tonitza* aux Éditions de l'Académie.

1986. Barbu Brezianu publie un livre sur Tonitza aux Éditions Meridiane (en roumain et en versions française, anglaise et allemande)

(D'après R. Şorban, *Tonitza*, Editions Meridiane, Bucarest, 1973)

Confessions sur la poésie

Poète, dramaturge, prosateur, essayiste, personnalité polyvalente de la littérature roumaine contemporaine, MARIN SORESCU nous dévoile, dans son récent volume Traité d'inspiration, **publié aux Éditions « Scrisul românesc» en 1985, une facette inédite de ses préoccupations. Le livre en question représente une anthologie originale qui contient des dialogues échangés par l'auteur avec trente-trois de ses confrères d'Europe, d'Afrique et des deux Amériques, ainsi qu'un massif « corpus» de traductions d'environ cent poètes du monde entier. Dans les dialogues compris dans la première partie du** Traité d'inspiration, **dont le sous-titre est** La poésie, purement et simplement, **Soresceu ne s'avère pas un interlocuteur de tout repos. Ses interventions sont incitantes, parfois même provocatrices, de même que ses opinions portant sur le destin de la poésie contemporaine ou les esquisses de portraits qui truffent ses dialogues. Les idées véhiculées sont d'une grande diversité — et il est naturel qu'il en soit ainsi si l'on tient compte des personnalités interviewées et de la zone de civilisation d'où elles émanent —, ce qui ne les empêchent pas, toutefois, de laisser entrevoir des directions d'ensemble de la pensée poétique actuelle. Nous reproduisons, dans les pages qui suivent le dialogue que Marin Soresceu a eu avec le grand poète de l'Afrique noire LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR lors du VIIe Congrès mondial de poésie tenu au Maroc, à Marrakech, au mois d'octobre 1984.**

Léopold Sédar Senghor: Avant de les écrire, je vis mes poèmes. Cela dure plusieurs jours, plusieurs semaines, voire des années entières. Il y a des poèmes qui vivent en moi depuis fort longtemps, mais que je n'ai pas encore écrits. Lorsque je suis la proie d'une émotion spéciale, je suis sûr que j'aurai quelque chose à écrire. . .

Marin Soresceu: Et vous vous mettez à faire la cour à cette émotion, à cette sensation vécue.

L.S.S.: Exactement ! Je m'efforce de la conserver avec soin, d'en saisir la vibration. . . Je ne suis pas un visuel. . . Plutôt, un musical.

M.S.: Nous allons aborder une question épineuse touchant l'inspiration. L'ensemble de votre poésie se caractérise par la musicalité, par un rythme spécial. Il semble que votre plume soit mise en relation avec une généreuse boîte de résonance: l'Afrique. L'Afrique tout entière. Elle vous a investi de ses échos ancestraux.

L.S.S.: J'ai tenu récemment une conférence sur l'inspiration. Je ne prends pas de notes pour préparer un poème. Voici un exemple concret: Le décès de mon ami Pompidou m'a profondément affecté. J'ai voulu alors écrire une poésie. Je craignis cependant — peut-être était-ce l'effet d'une inhibition — qu'écrite sur le moment elle revêterait un caractère trop politique. Mais un jour, au cours d'une de mes matinées libres, je me suis mis à écrire l'éloge de Pompidou, que j'ai achevé en Inde, à Madras, parmi les Noirs de là-bas. C'est un exemple étonnant de la manière dont se déclenche l'inspiration. Voici encore un autre exemple. Je me trouvais en pleine campagne électorale présidentielle. Dans de telles occasions, au Sénégal, les chants, la poésie occupent une place importante. J'ai été accueilli, dans une localité, par un groupe de jeunes filles, par leur chant sur un texte improvisé. Je leur ai répondu en écrivant un poème à leur intention. Voilà comment

les choses, les pensées intimes s'enrichissent de suggestions parvenues du dehors.

M.S.: Vous êtes, à mon avis, un cas typique de poète représentatif. Comme je le disais à l'instant, votre lyrisme se sent responsable, dans le sens le plus noble du terme, de la destinée d'une généreuse collectivité. J'oserais dire que votre poésie est grosse de l'Afrique. Elle naît en Afrique, elle s'en nourrit et y vit.

L.S.S.: Pour les Noirs, l'art est une nourriture spirituelle par excellence. Ce ne sont ni la philosophie ni la science, mais bien la poésie qui occupe la première place. Une jeune fille, pour se réaliser, pour atteindre l'idéal de beauté, doit être aussi poétesse et chanter la beauté de son bien-aimé. Tout notre pays connaît nos poètes: la poésie confère noblesse et notoriété. En outre, dans mon ethnie, le moyen pour un homme de se faire remarquer comme tel c'est le combat, la lutte corps à corps sur la place du village, devant un brasier de bûches. Et pourtant, pour être complet, il ne suffit pas à un jeune homme de faire mordre la poussière à son adversaire. Il lui faut, de plus, savoir danser et composer des poèmes.

M.S.: Cela me rappelle les combats rhétoriques des Grecs dans l'agora.

L.S.S.: Exactement! Je l'ai dit une fois à mes Sénégalais: «Nous devons être la Grèce noire». J'éprouve presque une adoration mystique envers la Grèce antique.

M.S.: Quel est votre programme de travail?

L.S.S.: Je suis demeuré un paysan. Je me lève à cinq heures du matin et, le soir, je me couche tôt, vers dix heures. Pendant la journée, j'avale de temps en temps un café pour me revigorer. J'écris au cours de la matinée, entre 8 h 30 et 12 h 30. L'après-midi, je dicte des lettres, je lis. *(Riant)*. Je suis vraiment un paysan.

M.S.: Un paysan africain, bien entendu.

L.S.S.: Oui, je suis aussi très africain. Après le petit déjeuner, je m'étends et dors pendant un quart d'heure. C'est un moyen méditerranéen et africain de couper de la sorte la journée, par un moment de sieste.

M.S.: Passons des Grecs aux Romains, pour aboutir aux Roumains. Je sais que vous avez visité la Roumanie.

L.S.S.: Oui, à l'époque où j'étais président. Votre pays m'a enchanté. Je ne le dis pas par pure complaisance. Il m'a fortement impressionné. En effet, les Roumains sont très proches des Romains, non seulement par leur nom, mais aussi par leurs coutumes bien entendu, par leur langue. En tant qu'ancien professeur de grec et de latin, je suis en mesure d'en parler en tout état de cause.

M.S.: La langue roumaine a conservé, du latin dont elle est issue, outre son vocabulaire, aussi des vertus de logique et clarté.

L.S.S.: Au Sénégal, nous avons une section classique, où les élèves ont à choisir entre le latin-grec ou l'arabe classique: 35% choisissent le latin-grec. Dans le département du grec, tous les professeurs sont des femmes musulmanes. Mais nous apprenons aussi d'autres langues, dont le russe.

Nous apprenons toutes les langues romanes, l'anglais, l'allemand et le russe. En ce qui concerne votre langue, je vais vous dire une chose: je suis le président de la société « Asturias » qui étudie la culture latino-américaine et la culture africaine; je tiens à intégrer dans notre programme les pays néo-latins de la Méditerranée.

M.S.: N'oubliez pas la langue roumaine. Nous sommes méditerranéens par le Pont-Euxin et par le latin d'Ovide que je considère le premier poète roumain.

L.S.S.: C'est ce que je voulais dire: je n'omettrai ni le néo-grec ni le roumain, que je considère devoir être inclus de plus en plus dans le circuit. Considérez-moi un grand ami de la Roumanie.

M.S.: Revenons à la poésie. Je me trouve pour la première fois dans un pays africain. C'est un monde fascinant que j'aimerais connaître plus à fond. C'est ici, sur le sol africain, que j'ai vu s'éclairer certains aspects de votre poésie. On y comprend mieux l'importance que vous accordez au rythme, à la polyphonie. On sent dans votre lyrique une sorte spéciale d'énergie: à la fois mystérieuse et transparente; mystérieuse de par son essence même poétique, transparente, car elle véhicule un message profond, rempli d'humanisme. Je considère l'œuvre de Senghor un éloge apporté à l'Afrique de tous les jours, à l'Afrique humble, à celle des gens simples. Le droit, pour toutes les tribus, d'accéder à l'art et à la vie. Votre poésie est, dans une certaine mesure, « whitmanienne »: la poésie d'un continent. Comment se marie la rêverie, la contemplation, à cette énergie tellurique, vitaliste? Ces deux aspects sont visibles, tous les deux, selon moi, dans tout ce que vous écrivez. Une contemplation qui trouve sa joie dans son propre état, mais qui se transforme, généreusement, en un fleuve pour les autres. Comment réussissez-vous cela?

L.S.S.: Je vais vous répondre en vous rapportant quelques éléments biographiques. J'ai commencé à écrire dès la période du lycée, comme cela arrive d'habitude: en imitant les poètes que je lisais, les romantiques et les symbolistes.

M.S.: J'estime que vous avez été à bonne école.

L.S.S.: Très exact. À l'âge de 35 ans, j'étais professeur de français, de latin et de grec. J'ai brûlé alors toutes mes poésies.

M.S.: Pourquoi?

L.S.S.: Parce qu'elles étaient très françaises: Je me suis rendu compte que, pour être moi-même, il me fallait prendre un autre chemin. Je suis revenu à l'école des poètes populaires africains. J'ai étudié les poèmes populaires, j'en ai analysé le style. Il correspond véritablement à ma manière d'être. Je me suis rapproché de plus en plus d'une esthétique nouvelle, celle des Noirs africains, fondée sur l'image, la mélodie et le rythme. Lorsque j'écris un poème, l'effet de la mélodie, de l'allitération et de l'assonance se déclenche tout naturellement. *(Souriant.)* Lorsque j'écris un discours, je dois effacer sans cesse, car sans cesse je suis envahi par des images poétiques.

Oui, le rythme représente tout pour moi. Il se présente, comme l'image, tout seul, sans que j'y pense. Lorsque j'écris, lors de la seconde ou troisième

lecture, je me rends compte que sons, allitérations, tout s'est organisé selon la pulsation d'un rythme — disons — intérieur. Un rythme instinctif, hérité. La langue sénégalaise est peut-être l'héritière de la langue des anciens Égyptiens. De toute façon, elle s'apparente à elle. Dans les temps reculés, les Noirs occupaient toute l'Afrique. Les conquêtes anciennes, notamment les germaniques — Vandales, Ostrogoths — ont repoussé les Noirs vers l'intérieur. Elles ont « blanchi » la côte méditerranéenne. Il existe des parentés entre les langues de l'Inde du sud et celles de l'Afrique. Langues agglutinantes. En Afrique, il existe deux races: l'une s'étendant sur toute la zone depuis la Méditerranée jusqu'à la jungle; de là, à travers la jungle une autre race — les Pygmées. L'étude de l'anthropologie sociologique me passionne. Mon métier est celui de professeur, non de politicien.

M.S.: Cette discussion est occasionnée par le VIIe Congrès mondial de poésie qui a rassemblé ici des représentants de tous les continents...

L.S.S.: Nous avons choisi spécialement le Maroc pour établir la liaison entre Arabes et Noirs. Les Marocains sont des métis.

À l'époque où je lisais Aristophane, j'avais la sensation de me retrouver dans mon village. Au début, je me demandais pourquoi. Puis, je me suis rendu compte que la cause en était le chœur. Le chœur dansait, parlait rythmiquement. Nos villages jouent encore un Aristophane à eux. Les racines de cet art sont très vieilles. Les médecins, eux aussi, se sont rendu compte de l'importance du rythme. Un moyen de guérir un malade c'est de le faire danser. On retrouve le rythme jusque dans les prières. Un souvenir d'enfance: les gens priaient en dansant et chantant et invoquaient l'arrivée du Seigneur par des chants et des danses. C'est pourquoi j'estime que le rythme est très important aussi en poésie. Et c'est pourquoi aussi je m'efforce d'écrire un poème polyphonique.

Du temps où j'étais étudiant à l'Institut d'Ethnologie de Paris, on m'a enseigné qu'il n'existait point de poésies dans les littératures orales africaines, qu'il s'agissait seulement d'une « prose rythmique ». (Comme si ce n'était pas là justement la définition de la poésie!) Un jour que j'étudiais, comme je le disais, les poèmes sénégalais, j'ai tenté de les mettre en formules mathématiques. Ils sont d'une métrique parfaite. La réalité est plus complexe. On peut trouver, dans des vers, des contretemps et des syncopes, c'est-à-dire des silences. Or, le silence fait partie, lui aussi, de la poésie.

M.S.: Vous avez parlé, dans votre rapport qui a inauguré le Congrès, de polyphonie.

L.S.S.: En Afrique noire, le chant populaire est toujours à plusieurs voix. André Gide l'a remarqué, l'un des premiers. C'est une caractéristique qui est valable pour tout le continent. Quant aux poésies, elles peuvent être, successivement, chantées et psalmodiées. Lorsqu'elles sont psalmodiées, ce qui compte, quant au rythme, ce n'est pas le nombre de syllabes, mais celui des syllabes accentuées. Il en était de même dans l'ancienne poésie égyptienne, l'ancienne poésie sémite ou l'ancienne poésie germanique.

M.S.: Vous avez parlé de la « révolution de 1889 ». Qu'entendez-vous par là?

L.S.S.: C'est la date de la parution du livre de Bergson *Essai sur les données immédiates de la Conscience.* Je considère cette date comme importante, car elle a modifié l'angle sous lequel étaient considérés l'art et la littérature. Une priorité nouvelle a été accordée à la raison intuitive par rapport à la raison discursive. C'est ce qui a permis à l'Afrique, après cette « révolution de 1889 », d'entrer dans le concert des nations, avec ses valeurs esthétiques, influençant — comme on le sait — les arts plastiques — le cubisme et l'expressionnisme. En poésie, elle a influencé le surréalisme. Et, en musique, le chant noir-africain a marqué le jazz, le blues. Se répandant dans le monde entier, le fonds musical africain a apporté, en même temps que des techniques nouvelles, aussi une vie spirituelle nouvelle.

M.S.: Vous avez rappelé cette belle définition que les Sénégalais donnent du poème: « des mots qui enchantent le cœur et l'oreille ». Par conséquent, on atteint le cœur par l'oreille. La poésie doit comporter une charge musicale... un charme rythmique. Est-ce que vous considérez le rythme africain comme « des répétitions qui point ne se répètent »?

L.S.S.: Oui, en effet: le même mot est repris, le même syntagme redonne la même expression, mais jamais de la même manière. Quelque chose vient s'y ajouter chaque fois. Le mot est placé à un autre endroit du vers ou subit une légère modification. J'en ai donné un exemple dans un poème-hymne du Sénégal. On peut constater la même chose chez les Égyptiens.

M.S.: Et dans la littérature populaire, les malédictions et les incantations fonctionnent sur la base de ce principe que vous avez énoncé, avec des groupes de mots, parfois inintelligibles, qui reviennent frapper l'oreille. La poésie que vous écrivez fait fructifier cette couche archaïque, depuis longtemps disparue dans les littératures trop polies par des moyens — disons — machinistes, et orchestre la richesse de modalités artistiques qui émanent de la tradition en une polyphonie véritablement agréable à l'oreille et au cœur.

★

Monsieur Léopold Sédar Senghor est, certes, un interlocuteur peu habituel, un partenaire idéal dans une discussion au sujet de la poésie. Praticien possédant une longue expérience, bon connaisseur de l'intérieur du cercle magique de la tradition poétique africaine comme aussi de l'intérieur du cercle — appelons-le aussi magique — mais d'une magie plus « rationaliste », celle de la tradition européenne — tentant, comme on a pu l'observer, d'aboutir à une synthèse entre les deux, il fait preuve, à la fois d'un vif appétit théorique pour de tels problèmes. Dans le domaine théorique, il est absolument sûr de lui. Il est le mieux autorisé à prendre parti, dans le sens le meilleur du terme, en faveur de l'expérience de son continent, lequel semble avoir été le premier berceau de l'humanité, à avoir assisté à l'élévation de l'homme à sa condition de bipède. Un continent de bambous et d'ivoire, qui continue, de nos jours encore, son antiquité vivante et un classi-

cisme oral authentique, disparu ailleurs depuis deux mille ans. Par les traditions qu'il défend, comme un gladiateur armé d'une fleur, l'Afrique artistique d'aujourd'hui est la contemporaine d'Hésiode, des tragiques grecs, de Virgile et d'Ovide. Le mot primordial, qui flottait sur les eaux, lorsque celles-ci se sont retirées, s'est animé en une feuille magique de palmier, est tombé et s'est caché dans l'espace creux d'un tam-tam. Il suffit que la peau du bouc, bien tendue, ou la peau du serpent, bien tannée, ou que sais-je encore quelle peau d'un esprit ou d'un diablotin quelconque, tendue sur un tamis ou un tambour, soit touchée par les doigts du chantre entré en transe pour que la merveille, pincée à la joue se réveille et monte vers le ciel. Pas sans avoir traversé auparavant l'âme des auditeurs. Mereveille de la création qui est, tout à la fois, musique, danse et poésie.

L'homme Senghor, au front bombé, aux cheveux en brosse à peine cendrés, est discret, modeste, ponctuel comme un cadran solaire ou une clepsydre à sable. Homme de société, prêt à rire et à s'émouvoir aux côtés des autres lors d'un spectacle.

Quelques jours plus tard, j'eus l'occasion d'assister à une festivité organisée en son honneur et d'entendre, récités en plusieurs langues, une partie de ses poèmes. Si la voix de l'auteur demeurait en quelque sorte neutre, blanche, intellectuelle, la voix de ses poèmes, elle, se déclencha, pénétrante d'instinct et de tempérament. Les mots paraissaient amplifiés par un haut-parleur invisible, marquaient le rythme, se précipitaient sur nous pour nous entraîner dans une ronde. Une danse à laquelle participaient aussi les lèvres qui murmuraient et les nerfs qui se détendaient avec élasticité provoquant un doux charme. « Je suis venu au monde apporter la joie », disait notre Constantin Brâncuşi. Provoquer la joie, c'est en cela que réside l'essence de l'art véritable. La poésie de Senghor réhabilite le tam-tam. Par elle les choses retrouvent leurs creux, leurs aspérités et leurs facettes et deviennent créatrices d'échos. Les instruments à vent et à cordes ont, eux aussi, dans cette vaste lyrique, leur apport. Mais elle est créée surtout pour le plus polyphonique des instruments: le cœur de l'homme de partout.

Marrakech, octobre 1984.

Un nouveau modèle ontologique de l'univers

Les premiers modèles ontologiques du monde: les astrologies suméro-babylonniennes, les philosophies présocratiques, les modèles de Palton et d'Aristote ont été élaborés dans l'Antiquité. Toutes les grandes philosophies ont visé à la construction de tels modèles. De son côté, la science — dès Aristote, mais surtout dès l'École alexandrine, à travers la Renaissance et l'époque moderne et jusqu'à nos jours — a accumulé un immense trésor de données, de connaissances, d'hypothèses et de théories sur la constitution du monde, qui rend possible un véritable saut dans la connaissance ontologique. Malheureusement, jusqu'à récemment la philosophie et la science agissaient pour ainsi dire chacune à son compte, parallèlement, voire souvent en opposition. Les scientifiques ont longtemps été sensibles à la mise en garde de Newton: « Physique, gare à la métaphysique ! » — c'est-à-dire à la philosophie. Même lorsque philosophes et savants ont compris combien il était nécessaire de collaborer, ceci se réalisa presqu' exclusivement sur le plan épistémologique. Aujourd'hui, cependant, on peut dire que de grands savants — Heisenberg, Bohr, Born, Schrödinger, Oppenheimer etc. — ont effectivement « passé la frontière », se dirigeant vers la philosophie et l'art. Ce fait est extrêmement intéressant, car jamais plus qu'à présent l'unité de l'esprit humain n'a été plus importante, cette unité qui s'accomplit par la solidarité des valeurs, par l'unité des formes de la culture, ayant au centre l'alliance de la philosophie et de la science. En dehors de l'aspect épistémologique mentionné — et qui a été longuement débattu — cette alliance présente deux autres aspects essentiels. Le premier est d'ordre moral — la relation entre la connaissance scientifique et la conscience morale, la responsabilité éthique du scientifique envers la finalité de son activité et de ses découvertes, envers leurs effets bénéfiques ou maléfiques. Cet aspect n'a été reconnu, selon l'aveu de Max Born, que dans l'après-guerre, après l'expérience des horreurs de la seconde guerre mondiale. Il existe cependant un autre aspect fondamental du problème, ignoré tant des philosophes que des savants: l'alliance de la philosophie et de la science dans la construction d'un nouveau modèle ontologique.

La réalisation de cette construction exige une remise en question radicale du problème, qui allie l'acuité, la force de pénétration intellectuelle et imaginative du philosophe à la rigueur, la culture et l'intuition scientifique du savant. Ces traits sont réunis dans la personnalité de Mihai Drăgănescu, éminent homme de culture, dont la vaste formation intellectuelle et l'esprit universel sont attestés par ses nombreux essais, études et communications, pour ne plus parler d'ouvrages tels que *Science et civilisation*, *Système et civilisation*, *La seconde révolution industrielle*, *Les Profondeurs du monde matériel* etc.

Le dernier en date, *L'Orthophysique, Essai sur le monde et l'homme dans la perspective de la science contemporaine*, paru dans la collection prestigieuse « Biblioteca de filosofie », série « Philosophie roumaine », des Éditions Scientifiques et Encyclopédiques — continue, développe et approfondit un ouvrage plus ancien paru aux Éditions Politiques: *Les Profondeurs du monde matériel*, fondé sur une bibliographie extrêmement riche, synthétisant et réorganisant dans une perspective créatrice un immense volume de données, d'informations et d'idées, de culture scientifique et philosophique moderne. Mihai Drăgănescu élabore et parachève un nouveau modèle onthologique: *l'Anneau du Monde Matériel* (A.M.M.) qui puisse répondre « aux grandes questions de la science de notre siècle » et au débat philosophique qui dure depuis plusieurs millénaires. Les postulats de départ, formulés dès la préface, en sont: l'alliance de la philosophie et de la science (i.e. l'efficacité cognitive et explicative des principes du matérialisme dialectique par rapport aux données les plus récentes de la science), une attention toute particulière accordée aux processus informationnels ayant toujours un substrat matériel, la nécessité de modeler de vastes paliers de l'existence. En proposant une vision structurale — et phénoménologique du monde, l'auteur — spécialiste réputé en informatique — adopte un projet audacieux, profondément nouveau: la philosophie est capable de construire une nouvelle image du monde en « for-

çant » « la frontière inférieure » et « la frontière supérieure », en anticipant ou en préparant une nouvelle révolution scientifique (NRS) après celles newtonienne et quantique-relativiste.

L'ouvrage du Pr Mihai Drăgănescu offre une telle densité d'idées nouvelles, et originales, que leur énonciation, même succincte, dans l'espace d'un article serait impossible. Aussi nous limiterons-nous à certaines idées fondamentales.

En quoi consiste le nouveau modèle ontologique?

L'Anneau du monde matériel est un modèle ontologique complètement ouvert, opposé au modèle d'un univers complètement fermé. Il implique une double ouverture: une *ouverture* vers les profondeurs, vers le monde des particules élémentaires qui peut constitué la source d'univers nouveaux et une *intro-ouverture*, par l'intermédiaire des organismes vivants et notamment de l'homme. L'auteur affirme que le modèle onthologique A.M.M. est radicalement différent de celui des sciences actuelles (physique, biologie, mathématiques et même psychologie) qui opèrent avec le modèle ontologique d'un univers fermé. Pour le modèle A.M.M. tous les paliers du monde sont essentiels. « Pourtant — écrit l'auteur — ce qui semble être fondamental, ce sont surtout les profondeurs et le palier mental-psychologique (la conscience). Ce n'est pas tant l'ouverture, mais l'intro-ouverture de l'univers qui en concentre l'essence. »

Dans *Les Profondeurs du monde matériel* Mihai Drăgănescu relevait la tendance à récupérer la notion aristotélicienne de matière, réexaminée à la lumière des dernières découvertes de la physique moderne: « La matière est chez Aristote une substance profonde, un substrat; la matière est le substrat du changement » Selon sa propre conception, la matière au sens d'Aristote devient *lumatie* — matière primordiale non-structurée, l'ensemble *lumatie-informatière* constituant *l'orthoexistence:* l'Orthophysique est une physique philosophique de l'orthoexistence, notamment des profondeurs du monde matériel, de l'intro-ouverture en tant qu'ouverture plus profonde et plus directe, qui a lieu dans l'informatière. « L'informatière est une substance informationnelle phénoménologique, la lumatie est une substance à caractère de réservoir d'énergie indéfini. L'informatière n'est pas information, la lumatie n'est pas énergie; elles sont, la première, une substance informationnelle et la seconde, une substance énergétique. »

Il est évident que Mihai Drăgănescu n'est satisfait ni par les anciennes ontologies idéalistes, spiritualistes ou matérialistes-mécanicistes, substantialistes etc., ni par les ontologies plus récentes de nature informatique, qui séparent l'existence informatique de l'existence matérielle. Son modèle allie l'ontologie informatique à l'ontologie matérielle, assurant par là aussi la base ontologique des mathématiques, l'objectivité des structures logiques et mathématiques.

Cette interprétation de l'informatière comme palier fondamental de l'orthoexistence semble reprendre en des termes nouveaux une idée de Diderot, pour qui toute la matière était douée de sensibilité. Il s'agit de l'orthosens, « phénomène spécifique de l'informatière », phénomène phénoménologique, donc non matérialisable « qui n'est pas conscient, mais qui représente une forme de sensibilité de la matière. » L'Orthosens permet de mieux expliquer un aspect essentiel de la dialectique de l'univers: la relation entre entropie et anti-entropie. Ce sont justement les orthosens, topologiques, de mouvement, d'interaction etc. qui expriment ou réalisent les tendances anti-entropiques vers l'ordre et l'autoréglage. Le problème des relations entre les orthosens en tant que processus physiques phénoménologiques au niveau de l'informatière et les manifestations physiques de l'univers, telles les forces électromagnétiques et gravitationnelles, mériterait une analyse indépendante. L'effort de l'auteur de déchiffrer les paliers du monde matériel qui relèvent de l'intro-ouverture vers le monde vivant et le monde mental, psychologique et spirituel, le passage de l'orthosens au sens, est tout à fait remarquable. Chronos, ou le rythme cosmique dépourvu de durée, la durée et le temps, les rythmes physiques, biologiques et mentaux sont rapportés aux processus dynamiques progressifs de l'intro-ouverture, car, en dernière instance, « la conscience en dehors de la durée est impossible La conscience en dehors du temps est impossible ! »

En ce qui concerne le palier de la matière vivante et la conviction de la biologie

moderne que la cellule est l'unité fondamentale de la vie, Mihai Drăgănescu ne se contente pas de relever une série de problèmes ouverts et de difficultés, de points d'interrogation, mais il propose une réponse différente à la question « où commence la vie » dans l'esprit de son modèle ontologique de l'orthoexistence et de l'orthophysique (cette dernière comprenant la biologie aussi): c'est dans le développement des orthosens par le couplage entre l'informatière et la lumatie que naissent des particules élémentaires et des quanta d'espace, mais il y reste aussi des lacunes: les quanta-lacunes ou antiquanta, informatériels, que l'auteur appelle *orthobionts;* une entité vivante « est formée lorsqu'un orthobiont s'attache à une structure de particules élémentaires. . . » A l'intérieur de cette intro-ouverture on distingue plusieurs niveaux structurels de la matière vivante: des entités vivantes incipientes — les *infrabionts* — telles les molécules d'ADN, des entités vivantes douées de sensibilité — des mésobionts; des entités vivantes qui ont l'aspect d'« usines chimiques et moléculaires » reproductrices, sous forme de cellules *(cellules biontiques)*, des organismes pluricellulaires sans système nerveux et enfin, des organismes pluricellulaires à système nerveux, où apparaît aussi l'intelligence. « Si l'apparition de la vie est graduée, li faut cependant envisager la structure moléculaire minimale comme intro-ouverture. C'est là que commence la vie, ou la semi-vie. Même dans le cadre de notre modèle, une définition rigoureuse de la vie est difficile à formuler, car il est difficile de trouver une frontière nette entre le non-vivant et le vivant. Nous supposons que l'union d'un orthobiont à une structure moléculaire représente le début des phénomènes de la vie. » Loin de nier les conquêtes de la biologie moléculaire, M. Drăgănescu en fait une analyse approfondie; mais ce qui l'intéresse surtout, ce sont les formes de transition et de continuité, aussi essaie-t-il de trouver dans les données mêmes de cette biologie des arguments en faveur de son propre modèle.

La dernière partie de l'ouvrage — *L'Information* — s'occupe des composantes sémantiques de l'information et des éléments d'une théorie générale de l'information, laissant ouverte — ou pour mieux dire suggérant — l'immense intro-ouverture de l'informatière à ce palier vers le monde polyphonique de l'humain. Quel pourrait être l'impact de l'orthophysique sur les activités spirituelles? Doit-elle avoir des prolongements dans l'*orthosociologie*, l'*orthoculturologie* etc?

Je me permettrais de formuler quelques questions: les systèmes intro-ouverts sont les systèmes vivants, les organismes, dont certains, tels l'homme et la société présentent des phénomènes de conscience »; ils sont appelés *archèmes*, parce qu'ils possèdent une architecture à fonctions non formelles autour d'un noyau-système. Mais comment faut-il comprendre l'affirmation suivante: « Toute structure douée de conscience n'est cependant pas un archème. Il peut y avoir une conscience artificielle, comme dans le cas dse systèmes à intelligence artificielle. Les système à conscience artificielle ne sont pas des archèmes » Personne ne met plus en doute actuellement la légitimité du concept d'intelligence artificielle, mais la conscience n'est-elle pas le privilège exclusif de l'être humain? Même dans la logique interne de la conception du Pr Mihai Drăgănescu les systèmes artificiels sont dépourvus d'intro-ouverture, dont la conscience est peut-être la dernière conquête. Ou alors, comment délimiter la signification du concept de sujet si tout dispositif à processeur informatique d'une certaine complexité (à l'exception de ceux chimiques, mécaniques et électriques) est un sujet? Selon ce schéma, le sujet peut être non seulement mental, mais aussi informatique, naturel ou artificiel, humain ou animal. Mais le sujet comme siège de l'intériorité, des décisions conscientes, de l'action et de la responsabilité, comme signe distinctif de l'humain etc? Appréciant que « la subjectivité n'appartient pas au sens, mais à la modalité dont il est contrôlé par rapport à la signification et au domaine de la réalité auquel il se réfère » l'auteur continue: « En réalité, la frontière de la subjectivité doit être déplacée ailleurs, non là où commencent l'esprit et la psychologie, mais quelque part à l'intérieur de l'esprit, compte tenu de son mode de fonctionnement, qui crée aussi de façon formelle et objective. . . » L'esprit, s'il faut comprendre par là l'intelligence, peut apparaître et fonctionner à la jonction des deux types de structures, ma is la conscience me semble être entièrement de l'ordre

des structures informationnelles. Même l'esprit dispose de composantes affectives, il fonctionne de façon intuitive, le fonctionnement formel n'en étant que temporel et auto-imposé.

Une autre question porte sur la « complexification » structurale et fonctionnelle des formes du vivant: si c'est au niveau des organismes pluricellulaires doués de système nerveux qu'apparait l'intelligence comment une activité mentale même rudimentaire, est-elle possible au niveau des infrabionts et des mésobionts?

Ces questions que je viens de formuler ne sont guère destinées à jeter le moindre doute sur cet ouvrage — qui restera j'en suis persuadé un des grands livres de notre siècle et devrait par conséquent être traduit dans des langues de circulation internationale — mais justement à souligner une fois de plus l'importance et l'intérêt des problèmes qu'il pose. C'est aussi un ouvrage interdisciplinaire qui mériterait une discussion plus ample, avec la participation des philosophes, des mathématiciens, des physiciens, des biologistes, des informaticiens et même des anthropologues et, des créateurs d'art.

AL. TĂNASE

De l'histoire critique au criticisme

Dans l'atmosphère culturelle roumaine actuelle, la préoccupation constante de l'historien Al. Zub pour « l'histoire de l'histoire » s'accorde avec un ton définitoire. Dans un intervalle de temps relativement bref, il a publié de vastes études, monographies et synthèses concernant le développement de l'histoire chez les Roumains. Citons, en ce sens, la monographie *Mihail Kogălniceanu, historien*, consacrée à ce grand historien de l'époque 1848 et de la suivante, la synthèse *Écrire et faire de l'histoire*, consacrée à l'historiographie romantique, affirmée après 1848 et allant jusqu'aux années soixante du siècle passé, l'ample étude « *Junimea* » *, *implications historiographiques*, laquelle s'étend sur toute la période des deux décennies suivantes, une autre monographie, consacrée à A. D. Xenopol, accompagnant une édition critique de son œuvre (première véritable synthèse de l'histoire des Roumains), plusieurs autres études concernant d'autres coryphées de l'historiographie roumaine (B. P. Hasdeu, Nicolae Iorga), les deux monographies, consacrées à Vasile Pârvan, dont la seconde *Sur les traces de Vasile Pârvan* constitue une vaste œuvre de restitution, etc.

La période qu'a abordée cette fois Al. Zub dans son récent volume *De l'histoire critique au criticisme* (L'Historiographie roumaine à la fin de XIXe siècle et au début du XXe) est fascinante par la générosité du matériel d'étude qu'elle fournit. Elle correspond, en grandes lignes, à l'ascension de l'« école critique » des grands historiens Ioan Bogdan, Dimitrie Onciul, Nicolae Iorga et à l'affirmation de la maturité d'autres savants, tels A. D. Xenopol, B. P. Hasdeu. Outre ces coryphées, on y retrouve, comme de juste, aussi « les modestes soldats de sacrifice », selon le terme de N. Iorga pour désigner les gens de lettres se préoccupant des restitutions minutieuses, sans lesquelles l'historiographie — et non seulement elle — ne saurait assurer sa marche en avant. Se préoccupant en permanence des relations de notre historiographie avec celles du monde entier, Al. Zub examine l'évolution de l'école historique roumaine dans ses connexions avec l'histoire qui se déroulait sur les bords de la Seine, de la Tamise ou d'ailleurs. Chose des plus normales, si nous nous rappelons que la plupart des historiens roumains s'étaient familiarisés, par de solides études ou par de longs voyages d'études, avec les écoles occidentales, de même que la large participation des grands savants de l'historiographie roumaine — tels un Iorga, un Xenopol, un Onciul, un Pârvan et bien d'autres encore — aux publications, aux académies et, en général, à toute la vie culturelle et scientifique de l'Europe occidentale. Dans l'évolution de l'historiographie roumaine, l'« école critique » représente un correspondant de l'école créée par le français G. Monod dans la « *Revue historique* ». Elle constitue le moment de la pleine maturité de l'historiographie roumaine, de sa

* *Junimea* (Jeunesse), mouvement culturel, littéraire et politique de la seconde moitié du XIXe siècle — (N.T.)

parfaite synchronisation avec l'historiographie européenne.

Certes, la tâche assumée par Al. Zub est immense, l'œuvre de N. Iorga à elle seule — vaste domaine qu'une vie entière ne suffit pas à parcourir — ne saurait être synthétisée en quelques pages, d'autant plus que ses dimensions gigantesques défient les cadres de toute école. « Lorsque le génie paraît, disparaissent les écoles », observait G. Călinescu. » Conscient, d'ailleurs, de cette difficulté, Al. Zub apporte la précision: « Le paysage historiographique du tiers de siècle qui a précédé la première conflagration mondiale est déconcertant. Celui qui s'attend à une présentation complète /. . . / sera déçu /. . . /. Ce que nous pouvons faire, c'est esquisser un cadre théorique et méthodique, définir des attitudes, examiner ensuite certaines catégories de faits /. . . /. Les idées professées, le programme, la structure, la "stratégie", les méthodes et les instruments employés par l'"école critique" nous ont intéressés ici autant que les conséquences immédiates sur le plan historiographique. De "l'histoire critique" préconisée par B. P. Hasdeu au "criticisme" de l'entre-deux-guerres, depuis la genèse jusqu'à l'épilogue, voilà le chemin que nous avons essayé de parcourir, en insistant plus sur l'horizon des idées que sur les faits et en cherchant à déchiffrer, par delà la polémique érudite, de réalités profondes de notre monde. »

L'« école critique », qu'enregistre l'historiographie roumaine entre les années 1895 et 1920, ne saurait se concevoir sans les efforts antérieurs dans la direction criticiste, dus non seulement aux éminentes personnalités que furent Mihail Kogălniceanu, Nicolae Bălcescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu et A. D. Xenopol, mais aussi à l'effet produit à cette époque et même à celles qui suivirent par l'esprit critique né dans l'idéologie littéraire, notamment grâce à l'activité de l'école (et du courant) créée par la société littéraire « Junimea », dont le coryphée fut Titu Maiorescu et dont la critique littéraire a signifié concomitamment une critique de la culture et de la société, mettant au pilori les emprunts non assimilés, l'ignorance de la tradition locale, les excès latinistes dans le domaine linguistique, etc. La conscience critique a une longue histoire dans la culture roumaine, avec des manifestations claires dès l'an 1840, mais, dans le stricte domaine de l'historiographie, ce fut l'école critique qui marqua le moment défini d'une manière tellement suggestive par Iorga dans sa remarque que « après l'époque des révélations, celle des initiatives, vint l'époque des édifications ». L'esprit synthétique, l'intérêt envers les grands problèmes, la tentative de scruter la phénoménologie historique à longues perspectives — qu'illustra à la perfection A. D. Xenopol dans sa monumentale synthèse *L'Histoire des Roumains de la Dacie Trajane* parue en 1888—1893, voire donc partiellement contemporaine à l'historiographie « critique », avec laquelle elle s'est trouvée en tension polémique, ont eu à affronter, dans la seconde moitié de la dernière décennie du siècle passé, une tendance opposée d'approfondissement, par espaces et durées de faible extension, un maximum de rigueur documentaire, méthodique, faisant appel aux disciplines auxiliaires. Ainsi, l'« esprit critique » offrait, lui aussi, dans l'histoire, par la voie d'une technique plus rigoureuse, les garanties de précision et d'objectivité qu'offraient les sciences « positives ». Autour de N. Iorga, I. Bogdan, D. Onciul, de la chaire d'histoire de l'Université de Bucarest va se former tout un groupe de disciples dont l'opposition à l'égard de l'historiographie traditionnelle romantique, « mélodramatique », comme l'appelait Hasdeu, va prendre souvent des formes de contestation véhémente. «C'est l'école critique — souligne Al. Zub — dont la cristallisation doit être considérée comme un résultat de la liberté d'esprit que la société roumaine avait acquise après 1859, déterminant de la sorte un intérêt plus vif envers l'étude du passé. »

On ne saurait tenir pour complète la recherche de l'« école critique » sans noter ce qu'a signifié la première partie de l'activité, volcanique en sa totalité, de Nicolae Iorga, ainsi que le travail des autres membres de la « triade critique », à savoir Ioan Bogdan et Dimitrie Onciul. Al Zub. dans une première esquisse de la contribution de la « triade » à l'affirmation de l'école critique, constate: « Iorga était le plus fécond et le plus hardi de nos historiens, s'étant affirmé dans sa polémique ouverte avec Tocilescu et d'autres coryphées de l'« ancienne école », et, au cours de la dernière décennie (du XIXe siècle — n.n.), qui était, en même temps

la première de sa prodigieuse carrière, il avait déployé une activité extraordinaire , explorant les archives de chez nous et de l'étranger, éclaircissant un fait, une conjoncture, une époque, esquissant le contour d'une ancienne fondation, évoquant une bataille, un livre, une personnalité, un soulèvement, tout ce qui avait surgi de l'exploration directe des sources, depuis les actes dotaux et testaments jusqu'aux mémoires et rapports diplomatiques (. . .). Il avait fait preuve déjà, au cours de cette décennie, d'une énergie extraordinaire, de dévouement scientifique, de force de compréhension et d'expression. Pendant ces dix années, Iorga a exploré une bonne partie des archives européennes et fait jaillir une masse énorme d'informations nouvelles, adnotées et rapidement introduites dans le circuit scientifique. »

Les disciplines auxiliaires, notamment la philologie slavo-roumaine, la diplomatique et l'archéologie, faisaient concomitamment un pas important en avant grâce à Ioan Bogdan, qui s'est occupé jusqu'en 1900 des origines des États roumains au moyen âge et les chroniques anciennes. La nouvelle école historique était tout autant redevable, pour l'apport méthodique et de l'esprit de rigueur, à Dimitrie Onciul, le grand lettré de la Bucovine, qui avait étudié à Vienne et apporté à l'historiographie roumaine « un maximum de rigueur » quant à l'utilisation des sources, avec une grande hardiesse dans la manière d'aborder au premier chef les grands thèmes. Il a commencé par s'occuper de la fondation des Etats féodaux roumains et du problème épineux de la continuité de l'existence du peuple roumain pour aboutir à une synthèse sur *Les Origines des Principautés Roumaines.*

C'est sous cette empreinte, celle de la « triade » que l'historiographie roumaine s'est développée au cours des premières décennies de notre siècle, réussissant à préparer le terrain pour les grandes affirmations historiographiques dominées par les œuvres de Nicolae Iorga. Nous voici ainsi arrivés à « l'école nouvelle », dans le cadre de laquelle des élèves des grands noms cités plus haut ont poussé la vertu critique jusqu'à l'excès, ce qui constitue par trop souvent justement le contraire de la vertu. En tout cas, il pourrait en être ainsi. De toutes façons, sous la coupole de l'historiographie roumaine (et d'ailleurs) on a vu se rassembler, surtout après la seconde décennie de ce siècle, aussi les esprits par trop sceptiques, manifestant une tendance vers une « hypercritique » excessivement enthousiaste. Par ses négations et par les tensions qu'elle a créées, la critique excessive n'en a pas moins eu un grand mérite: elle a déterminé la révision des instruments de travail et une rénovation des édifices élevés jusqu'alors. Par là, la tension produit des effets positifs du fait qu'elle maintient éveillé le besoin de rigueur et vif l'intérêt pour la recherche. Dès 1906, Iorga remarquait l'hypertrophie de l'esprit critique chez l'un de ses anciens élèves, Constantin Giurescu. Mais le « criticisme » commençait à mettre excessivement l'accent sur la technique de la recherche, entendue comme « toilette » des documents, ainsi que sur la technique de leur restitution; sous cet angle, le professionnalisme devenait l'équivalent du refus d'édification, bloquant les forces scientifiques dans des zones préparatoires. C'est ce qui a mis l'« école nouvelle » en conflit avec le coryphée de l'« école critique », N. Iorga. Mais, l'« école nouvelle », selon la très juste remarque de Al. Zub, n'était pas tellement uniforme dans ses négations et l'on ne saurait réduire son message à la seule polémique avec N. Iorga. La preuve en est, non seulement la publication d'une synthèse *(L'Histoire des Roumains*, de Constantin C. Giurescu, fils de C. Giurescu), mais également l'affirmation de personnalités de grand renom dans l'historiographie roumaine (G. I. Brătianu, P. P. Panaitescu, S. Lambrino, N. Cartojan, V. Papacostea, Al. Rosetti, G. M. Cantacuzino).

La livre de Al. Zub, comprenant la période la plus féconde de l'historiographie roumaine de l'avant-guerre, dominée par le géant que fut Iorga, dirigée par les phares que furent B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol, I. Bogdan, D. Onciul, V. Pârvan, C. C. Giurescu, bourrée de polémiques, atteignant parfois des paroxysmes, entre historiens, soit en tant qu'individualités, soit en tant que représentants d'écoles, nous retrace le tableau vivant d'une période importante de la culture roumaine. Le parcours, ample et documenté, à travers l'univers de la plus prestigieuse période de l'historiographie de la Roumanie moderne nous précise, non seulement l'âge de

notre historiographie, mais encore la genèse, provenant du jeu entre la tension et l'harmonie, des plus éminentes qualités de l'historiographie roumaine contemporaine, dont la rigueur scientifique, donc la promotion de la vérité, se situe au premier rang.

NICOLAE ŞARAMBEI

La typologie de la poésie moderne

Dans son volume *Introduction à la poésie contemporaine*, le professeur d'université de Craiova, Eugen Negrici, nous propose, de prime abord, une classification de la poésie roumaine sur la base de critères concernant les mécanismes de la poétique, pour nous présenter, ensuite, une série de descriptions d'univers poétiques s'intégrant dans les typologies respectives.

La classification à laquelle Eugen Negrici accorde son option — nullement immobile, puisque l'auteur lui-même la considère une hypothèse parmi d'autres possibles — prend en considération, en premier lieu, le rapport entre le *moi producteur* (le « moi » de l'écrivain) et l'*existant* (ce qui existe), ce dernier terme devant être pris dans son sens le plus large, voire en tant que matériel de travail façonnable. Autrement dit, la démarche taxinomique aboutit, dans sa recherche d'une classification, à établir le mode suivant lequel l'existant devient réalité artistique par suite de l'action du moi producteur. En fonction de l'intensité de l'intervention modélatrice du moi producteur, l'auteur distingue trois types d'attitudes: la *transformation*, la *transfiguration*, la *substitution*. Eugen Negrici n'opère pas une telle réduction théorique sans émettre quelques réserves dubitatives: trancher les « nœuds gordiens » semble ne pas l'enthousiasmer du tout : « Nous ne ressentons aucun plaisir à recourir à l'opération de classification indiquée plus bas. Toute démarche taxinomique simplifie et décharne, et ni la vanité de la classification, ni le sentiment de supériorité provoqué par la connaissance méthodique de certains créateurs ne suffisent à autoriser cette démarche. Il nous faut toutefois admettre que, en procédant de la sorte, notre tentative, à nous ou à quiconque d'autre, de définir les processus déclenchés ces dernières années au sein du phénomène poétique roumain pourrait trouver, à ses débuts, un terrain préparé ». En résumant, dans la mesure du possible, la démonstration d'Eugen Negrici — chez lequel la rigidité du langage sémiotique est atténuée par des interférences avec l'impressionnisme critique de certains passages —, on peut dire que, dans le cas de la *transformation*, l'objet (l'existant) et le sujet (le moi producteur) demeurent des entités distinctes. Le moi agit du dehors, imposant à l'existant un sens, des grilles, des normes, des codes, dans une direction spéculative-métaphysique et mythique-symbolique. On peut retrouver un modèle possible de ce genre de poésie dans les théophanies du moyen âge avec association, de règle, de l'intention de magnification par hyperbole ou litote. Dans la seconde catégorie, la *transfiguration*, le réel, devient dépendant (par transformation, dérèglement, déformation) des états particuliers du moi. Les impulsions, les obsessions stimulent la pensée productrice, qui trouve des équivalents dans l'existant.

Enfin, dans le cas de la *substitution*, le moi métamorphose l'existant, le remplace par des visions poétiques générées par la faculté d'imagination en continuelle excitation. Le réel sera, ainsi donc, une projection imaginaire du moi, un espace onirique, une surréalité ou une sous-réalité.

Ces trois attitudes modélatrices du moi ne se trouvent, certes, pas à l'état pur dans la pratique poétique, mais le contenu prépondérant de l'une ou de l'autre rend possible l'analyse critique à partir de cette perspective. Les chapitres suivants du livre abordent, à partir de cette base théorique, les œuvres de plusieurs poètes roumains contemporains: Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Mircea Dinescu, Constantin Abăluță, Mircea Ivănescu (La *poésie-transformation*); Vasile Vlad, Virgil Mazilescu (La *poésie-transfiguration*); Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Mircea Ciobanu (La *poésie-substitution*).

Les analyses faites par Eugen Negrici des œuvres de ces poètes cherchent, avant tout, de mettre en évidence, dans les

mécanismes de leur poétique, les « engrenages » qui permettent de les encadrer dans la typologie respective. S'il s'était limité à cette seule opération, il aurait abouti au résultat, indésirable, de placer sur une même ligne des univers lyriques tellement différents, au fond, quant au niveau de l'expression. Par bonheur, au théoricien Eugen Negrici s'est associé le critique Eugen Negrici. Un critique sensible, aux intuitions justes, qui sait dissocier avec subtilité et formuler d'une manière remarquable, de telle sorte que la dose inhérente de rigidité de la démarche théorique se trouve compensée par la plasticité des définitions, où le lecteur devient un associé. Voici, à titre d'exemple, quelques phrases au sujet de la poésie de Marin Sorescu: « Impossible de ne pas aimer, chez ce prestidigitateur, la mobilité, la dextérité avec laquelle, faisant, au vu de tous des tas de signes complices, la nique à droite et à gauche, il démonte la machinerie compliquée des idées qui rendent les gens timorés. Et, surtout, on sera captivé par la manière ingénieuse dont il mène la représentation vers son final, car il donne le pressentiment qu'on y trouvera, presque toujours, une conclusion formidable, la pointe saisissante qui séduit. » De telles définitions, on les trouve en grand nombre dans le livre d'Eugen Negrici, et elles démontrent que l'auteur, loin d'être un technicien neutre, est bel et bien un amoureux de la littérature.

La diversité et la complexité du phénomène lyrique roumain actuel justifient totalement la tentative de systématisation proposée par Eugen Negrici. C'est pourquoi *Introduction à la poésie contemporaine* constitue un guide utile pour le lecteur disposé à comprendre la poésie, non pas comme l'expression d'une inspiration mystérieuse, mais comme un mode de prise en possession de l'univers.

VALENTIN F. MIHĂESCU

NOS COLLABORATEURS

CONSTANTIN STĂNESCU (n. 1938), critique littéraire, licencié en philologie de l'Université de Bucarest. A publié les volumes: *Chroniques littérgires* (1970, Prix de l'Union des Écrivains de la R. S. de Roumanie), *Poètes et critiques* (1973), *Journal de lecteur*, I (1978), *Journal de lecteur*, II (1984) et de nombreux essais, articles et croniques littéraires parus dans la presse quotidienne et dans des revues de culture.

RAOUL ŞORBAN (n. 1912), critique et historien de l'art. Études universitaires d'histoire de l'art à Cluj, Milan et Graz (Autriche). A publié, entre autres, les volumes *Nicolae Tonitza* (1964), *Theodor Pallady* (1968), *Tonitza* (1973), *Vida Geza* (1982), *Une vie d'artiste* (1986), de même que de nombreuses études et articles dans la presse culturelle et artistique.

BARBU BREZIANU (n. 1909), critique et historien de l'art, poète. A publié les volumes de vers *Noeud brûlé* (1928) et *Verrou enchanté* (1940) et les monographies d'art *Karl Storck* (1956), *Nicolae Grigorescu* (1959), *N. N. Tonitza* (1967), *Brâncuşi* (1976, Prix de l'Académie de la R. S. de Roumanie et de l'Union des Artistes Plastiques). Un nouveau volume consacré à Nicolae Tonitza a paru en 1986.

RADU IONESCU (n. 1930), historien et critique d'art. Publie des études, des essais et des chroniques sur les beaux-arts et collabore à des émissions de radio et de télévision. Auteur de traductions de la littérature française de spécialité. A publié les volumes: *Vermont* (1958), *A. Baltazar* (1968), *R. Iosif* (1974), *Le Dessin et l'aquarelle anglais* (1975), *Sorin Ionescu* (1980). Collaborateur au *Dictionnaire de la sculpture moderne* (Hazan, Paris, 1971).

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ROMPRESFILATELIA, Sectorul Export-Import Presă
B.P. 12—201, télex 10376 prsfir,
Bucarest—Roumanie, Calea Griviței nr. 64—66
ou aux correspondants de ROMPRESFILATELIA à l'étranger:

● **ALBANIE:** Entreprise du Livre et du Film, Tirana ● **R. D. ALLEMANDE:** Buchexport, Leninstraße 16, Leipzig 701 ● **R. F. D'ALLEMAGNE:** Kubon & Sagner — P.O.B. 34.01.08, 8 München 34; W. E. Saarbach – 5 Köln 1, P.O.B. 101.610; Otto Harrassowitz, 6200 Wiesbaden, P.O.B. 2929; Lange & Springer D-1000 Berlin 33, Heidelberger Platz 3, West-Berlin; Buchhandlung Albert Müller, P.O.B. 165, Epplestraße 19, D-7000 Stuttgart 70 ● **ARGENTINE:** Libreria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC), Buenos Aires ● **AUSTRALIE:** The James Bennett Group, 4 Collaroy Street, Collaroy N.S.W. 2097 ● **AUTRICHE:** Globus. A. 1206, Höchstädtplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011 Wien ● **BELGIQUE:** Office International de Librairie. 30, Avenue Marnix, 1050 Bruxelles ● **BULGARIE:** Hemus — Boul. Russky 6, Sofia ● **CANADA:** Metropolitan News Agency Inc., 1248 Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal — 119-Québec ● **R.P. de CHINE:** China National Publications Import Corporation, P.O.B. 88 Beijing ● **R.P. de CORÉE:** Chulpanmui — Phenian ● **COTE D'IVOIRE:** Agence Ivorienne Hachette — B.P. 9253 route des 220 Logements, Abidjan ● **CUBA:** Ediciones Cubanas, Empresa de Comercio Exterior de Publicación OBISPO 461, La Habana ● **DANEMARK:** Mungsgaard, Norregade 6, Copenhague K ● **ESPAGNE:** Marcial Pons, Bárbara de Braganza, Madrid 4; Díaz de Santos, Lagasca 95, Madrid 6; Díaz de Santos, Calle Balmes 417—419, Barcelona 22 ● **EQUADOR:** Muñoz Hermanos S.A. General Aguirre 178 y de Agosto, Apartado 3023, Quito ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** Fam Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; Ebsco – Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham Alabama 35201; Read More Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10006; F.W. Faxon Company inc., 15 Southwest Park, Westwood 020090; Haventa Ltd. — P.O.B. South Harpswell 11, Maine 04079 ● **ÉGYPTE:** Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ● **FINLANDE:** Akateeminen Kirjakauppa, P.O.B. 128, SF. 00101, Helsinki 10 ● **FRANCE:** Hachette — 58, rue Jean-Bleuzen, F. 92170 Vanves; Dawson-France S.A. Service Librairie, B.P. 40, 91121 Palaiseau; Offilib — 48, rue Gay-Lussac, 75 Paris ● **GRÈCE:** John Mihalopoulos & Son, 75 Hermou Street, P.O.B. 73 Thessaloniki; Janina University, Faculty of History, Janina; Kostarakis Brothers, 2 Hippokratous Street, Athens 143; ● **HONGRIE:** Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62 ● **ISRAEL:** Lepac — 15, Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel-Aviv ● **ITALIE:** Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● **LIBAN:** Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● **MAROC:** Sochepress Angle, rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● **MONGOLIE:** Ulan Bator Central Post Bureau Pechaty ● **NORVÈGE:** Tiedsskrift Sentralen — Karl Johangt. 41—43, Oslo 1 ● **PAYS-BAS:** Swets & Zeitlinger — 347 Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Den Haag 2076; Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 ● **POLOGNE:** Ars Polona, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● **PÉROU:** Librería y Distribuidora Sigle S.A. Jirón Trujillo 222 Rimao, Apartado 5872, Lima ● **PORTUGAL:** Central Distribuidora Librería, 57 Av. Santos Dumond, 4 Lisabona 1 ● **ROYAUME-UNI:** Collet's Holding Ltd. — Denington Estate, Wellingborough Northants NN. 82 Q 5; Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 20 St. Bride Street, London EC. 4 A BJ ● **SUÈDE:** C.E. Fritzes, Fredsgatan 2, 10327 Stockholm 16; Almqvist & Wiksell — S 101—20 Stockholm ● **SUISSE:** Pinkus & Cie., Froschaugasse 7. 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Seevogelstraße 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH 4011, Basel ● **TCHÉCOSLOVAQUIE:** Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldove nam 805, 32 Bratislava ● **U.R.S.S.:** Mejdunarodnaia Kniga — Moscou G-200 ● **VIETNAM:** Phong Phaf Hann Bao/Chi; 17 Dihh Lâ. Hanoi ● **VENEZUELA:** Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114 (Frente al Correo de Chacao), Caracas 106 ● **YOUGOSLAVIE:** Yougoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, Iv Misica, P.O.B. 206.

43434

Imprimée à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
Calea Șerban Vodă no 133—135, Bucarest—Roumanie